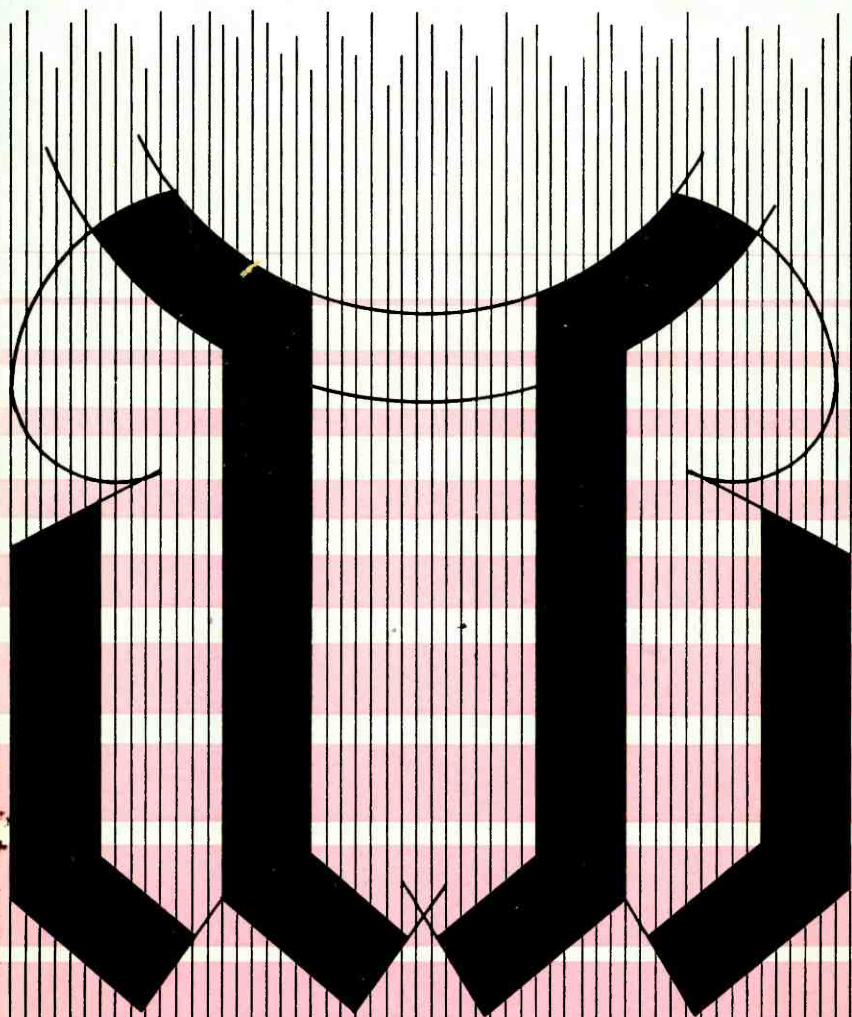


Erich Auerbach **DA MONTAIGNE A PROUST**

Ricerche sulla storia della cultura francese

TEMI E PROBLEMI

DE DONATO



Montaigne scrittore
La cour et la ville
Racine e le passioni
Sulla teoria politica di Pascal
La posizione storica di Rousseau
« Les Fleurs du Mal » di Baudélaire e il sublime
Marcel Proust: Il romanzo del tempo perduto
Epilegomena a « Mimesis »



Temi e problemi

DA MONTAIGNE A PROUST

*Ricerche sulla storia
della cultura francese*

di Erich Auerbach

De Donato editore

COLLEZIONI B 61-21

© De Donato editore, Bari 1970

Saggi tratti da Erich Auerbach,

Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie,

Francke Verlag, Bern und München, 1967;

Erich Auerbach, *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*,

Francke Verlag, Bern 1951.

Traduzioni dal tedesco e dall'inglese

di Giorgio Alberti, Anna Maria Carpi, Vittoria Ruberl.

CL 07-0022-3

Indice

Montaigne scrittore	7
La cour et la ville	24
Racine e le passioni	68
Sulla teoria politica di Pascal	81
Sulla posizione storica di Rousseau	107
Paul-Louis Courier	115
<i>Les Fleurs du Mal</i> di Baudelaire e il sublime	150
Marcel Proust: Il romanzo del tempo perduto	173
Appendice	181
Epilegomena a Mimesis	183
Prefazione a <i>Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung</i>	199
Recensioni	205
Indice dei nomi	217

Montaigne scrittore *

Figlio di padre guascone e di madre ebreo-spagnola, Montaigne proveniva da una famiglia ricca e stimata: il nonno, Eyquem, commerciante di pesce a Bordeaux, aveva comprato il feudo nobiliare di Montaigne nella Guyenne; il padre, nobile e soldato, era diventato sindaco di Bordeaux. Michel ne seguì le orme in tutta la sua vita esteriore: ereditò il patrimonio, seguì la carriera militare, fece parte dell'amministrazione, viaggiò, fu un buon padre di famiglia e infine *maire* di Bordeaux. Anche fisicamente era figlio di suo padre, e ne ritrovò in sé la corporatura forte, il temperamento sanguigno e la predisposizione alla litiasi. Ma i tempi erano diventati più duri. Il padre era vissuto nel periodo d'oro delle campagne militari in Italia; il figlio visse nelle terribili agitazioni della crisi ugonotta, l'ultima che mise in pericolo la compagine nazionale della Francia. L'urto religioso era cominciato negli anni fra il 1550 e il 1560, quando Montaigne era appena divenuto adulto, e si concluse con la vittoria di Enrico IV intorno al 1600, pochi anni dopo la morte dello scrittore. Nella seconda metà del Cinquecento, l'età di Filippo di Spagna e di Elisabetta d'Inghilterra, le vicende della Francia sono confuse e sanguinose, e nei cuori regna una paurosa anarchia.

Su un terreno così instabile Montaigne condusse una vita che

* "Der Schriftsteller Montaigne", pubblicato originariamente su « Germanisch-romanische Monatsschrift » 20, 1932; ora in Erich Auerbach, *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Francke Verlag, Bern und München 1967.

non venne mai scossa nel suo equilibrio. Nella giovinezza conobbe forse anche l'ambizione e l'inquietudine, probabilmente la passione, certamente l'amicizia nella sua espressione più autentica. Ma nel momento in cui noi facciamo la sua conoscenza, tutto ciò appartiene da un pezzo al passato. A 38 anni egli si ritira a vita privata, e da quel momento la sua attività esteriore è rivolta alla salvaguardia del suo patrimonio. Lo difende abilmente, senza paure o irrigidimenti, a volte cedendo un poco, con spirito e senza usare la violenza, però con tenacia e decisione.

Ma quale patrimonio doveva difendere? Anzitutto i propri averi, la propria famiglia e la propria sicurezza. Ma tutto ciò era il meno. Queste cose le faceva freddamente, gentilmente, con poche, abili, mosse. È divertente leggere su come riusciva, con il suo incedere dignitoso e sicuro, con il suo atteggiamento, a disarmare le bande che si davano al saccheggio. Ma se il pericolo si fosse fatto troppo grande, se questi doveri avessero preteso troppo da lui, era pronto a ritirarsi. Il vero oggetto della sua difesa fu il proprio io interiore, il nascondiglio del suo spirito, la « *arrière boutique* » che si era riservato. « *Il faut faire comme les animaux, qui effacent la trace à la porte de leur tanière.* »¹ E ciò non vale soltanto per la vita esteriore; anzi qui meno che altrove. Montaigne fu un uomo cordiale, ospitale, pieno di comunicativa; non rifugiava dall'avventura; non donava se stesso, ma si prestava volentieri. Era curioso, e perfino un poco snob; si faceva passare per più nobile di quanto non fosse, era abile nel render nota nel modo più discreto la sua alta posizione sociale, e la sua autocritica ed autoironia sono piene di un simpatico orgoglio. Non è assolutamente un eremita; è solo un privato cittadino, e qualche volta gli piace stare in compagnia. Tuttavia, la « *arrière boutique* » del suo io interiore rimane inaccessibile: là è la sua vera dimora, là si sente a casa sua; verso la sicurezza e la comodità di questa dimora è indirizzata tutta l'attività dell'uomo più sagace del suo tempo.

Montaigne ebbe un fortissimo senso della dignità e della rettitudine. Aveva avuto un padre buono ed intelligente, una fanciullezza

¹ *Essais* I, 38 (éd. Bord., I, 39, vol. I, p. 322).

serena e una giovinezza senza costrizioni; non era nella sua natura concepire pensieri malvagi ed agire bassamente, non si aspettava che altri lo facesse e si comportava come aveva visto comportarsi suo padre. Era giusto servire il re, essere cortese con gli amici, proteggere la propria famiglia; bisognava essere umani e spontanei nei rapporti con gli inferiori, franchi e deferenti con i superiori. Era giusto osservare le regole e le usanze tradizionali, ed inoltre era insensato credere che con un comportamento opposto si potesse suscitare qualcosa che non fosse il disordine. Non valeva la pena, sarebbe stato inutile, scomodo, inopportuno distinguersi in qualche modo esteriormente dagli altri uomini dello stesso ceto, trascurarne i doveri o addirittura assumersene di propria volontà altri non di propria competenza. Forse gli procurava anche una certa soddisfazione constatare come sapesse sbrigare un affare o un incarico a cui non poteva sottrarsi altrettanto bene o addirittura meglio degli altri, senza per questo sforzarsi o dedicarsi eccessivamente. La condizione era questa. « Si quelquefois on m'a poussé au manie-ment d'affaires étrangères, j'ay promis de les prendre en main, non pas au poulmon et au foye ».² Seguì questa massima anche quando, in un periodo difficile, fu quasi costretto a diventare *maire* di Bordeaux. Fu un buon padre per la sua famiglia, un cittadino francese leale, un uomo che si sapeva destreggiare nelle questioni importanti del suo tempo. Se non divenne un importante personaggio di corte, dipese soltanto da lui. Non lo diventò solo perché non lo volle. Si difese contro chiunque volesse imporgli dei doveri oltre il necessario: contro il re, contro i propri amici, contro i cittadini di Bordeaux, contro la famiglia. Si difese dai legami spirituali che impegnano tutto quanto l'uomo con la stessa ostinazione e la stessa cortesia con le quali si difendeva dai nemici esterni.

Montaigne difende la sua solitudine interiore. Ma cosa significa questo per lui? Che cosa gliela rende così preziosa? La solitudine interiore è la sua vita, il suo esistere in se stesso e solo con se stesso, la sua casa, il suo giardino e il suo forziere. In essa egli porta le preziose conquiste fatte nei suoi vagabondaggi per il mondo,

² *Essais* III, 10 (éd. Bord., vol. III, p. 280).

in essa le rielabora e vi penetra con la parte piú sottile del suo essere. Chi è e cosa fa in questa solitudine? Non si tratta di fuga dal mondo in senso cristiano, e nemmeno di scienza o di filosofia. È qualcosa che ancora non ha nome. Egli si abbandona a se stesso. Lascia libero gioco alle sue energie interiori. E non soltanto allo spirito: anche il corpo deve dire la sua, può intervenire nei pensieri, e persino nelle parole che egli prende a scrivere.

Al suo confronto, tutti i grandi spiriti del XVI secolo, che, in quanto iniziatori del Rinascimento, dell'Umanesimo e della Riforma, hanno creato l'Europa moderna, sono tutti quanti degli specialisti. Teologi o filologi, astronomi o matematici, artisti o poeti, diplomatici o condottieri, storici o medici: sono tutti specialisti in senso lato. Alcuni sono esperti in parecchi campi; Montaigne in nessuno. Poeta non lo è assolutamente. Aveva studiato giurisprudenza, ma era un giurista privo di entusiasmo, e le sue idee sui fondamenti del Diritto, per quanto significative da un altro punto di vista, non hanno alcun valore in quel campo. Tutta la sua attività pratica non ha alcun rapporto professionale con quella spirituale. Spesso essa gli fornisce del materiale per i suoi pensieri. Ma questi pensieri non hanno un'importanza in quel campo specifico; non sono di tipo giuridico, né militare né diplomatico né filologico, anche se da tutti questi campi e da altri ancora attingono la loro meravigliosa concretezza. E nemmeno sono propriamente filosofici: sono del tutto privi di sistema e di metodo. Montaigne rimane un profano anche là dove sembra intendersi un poco dell'argomento, ad esempio in pedagogia. Sarebbe difficile immaginare che abbia seriamente approfondito una delle materie che a volte viene toccando. E, comunque, le sue realizzazioni non riguardano nessuna di queste materie. Che cosa veramente abbia realizzato, perfino oggi non è facile definirlo; che poi abbia avuto successo in quell'epoca è quasi incomprensibile. Infatti, ogni realizzazione ha bisogno di un destinatario pronto a valutarla; ogni successo ha bisogno di un pubblico. Il pubblico degli *Essais* di Montaigne non esisteva, ed egli non poteva immaginare che esistesse. Non scriveva né per la corte né per il popolo, né per i cattolici né per i protestanti, né per gli umanisti né per alcuna collettività già costituita. Scriveva per una

collettività che sembrava non ci fosse, per gli uomini vivi in generale, che possiedono da profani una certa cultura e vogliono rendersi conto della propria esistenza: per il gruppo che in seguito venne chiamato su per giù il pubblico colto. Fino a quel momento l'unica comunità esistente, se si prescindeva dalla professione, dal ceto e dallo Stato, era stata quella dei cristiani. Montaigne si rivolse ad una comunità nuova, e rivolgendovisi la creò; fu il suo libro a provarne l'esistenza.

Ma Montaigne non ne era consapevole; diceva di scrivere per se stesso, per esaminarsi e conoscersi, e per i propri amici, perché quando fosse morto avessero ancora una chiara immagine di lui. A volte andò più in là, affermando che nella costituzione spirituale di un singolo uomo si ritrova la costituzione di tutto il genere umano. Comunque, egli è il suo unico oggetto, e suo unico scopo è imparare a vivere e a morire (quest'ultimo è il più importante, perché per lui chi ha imparato a morire sa anche come si debba vivere). Sembra una filosofia, e in fondo lo è. Ma chi parla di una filosofia di Montaigne può essere frainteso. Non vi è alcun sistema. Ad esempio, egli afferma anche che è inutile imparare a morire poiché la natura pensa a questo anche senza di noi; e nemmeno vi è in lui una vera volontà maieutica come quella di Socrate (che per il resto si può ben paragonare a lui) e quindi anche nessuna volontà di raggiungere una validità oggettiva. Quello che scrive è diretto a lui stesso, e vale soltanto per lui. Se poi qualcun'altro lo trova utile e piacevole, ebbene, tanto meglio.

L'utilità e il piacere che si possono attingere dagli *Essais* sono di un genere nuovo, prima sconosciuto. Non sono di genere propriamente artistico, dato che non si tratta di poesia, e l'argomento è troppo vicino e concreto perché l'efficacia possa restare puramente estetica. Non sono nemmeno di carattere esclusivamente didattico, dal momento che conservano la loro validità anche se si è di diversa opinione: o meglio, non c'è una dottrina dalla quale sia possibile dissentire. La loro efficacia assomiglia più che altro a quella di alcune opere della tarda antichità, di genere storico-moralistico, ad esempio Plutarco (che Montaigne prediligeva). Ma manca una direzione razionale unitaria, anche all'interno dei singoli

capitoli. Si tratta di esempi che vengono ponderati, verificati, esaminati in continuazione. Pochi i risultati, e comunque non vincolanti per il lettore; ma già egli rimane avvinto dal modo di svolgere la trattazione. Montaigne racconta di come viva, di come debba morire, e di come cominci a rendersene ragione. Racconta anche cosa ha visto e sentito da altri a questo proposito. Bisogna ascoltarlo, perché racconta bene. Non si sa più che cosa abbia detto poco prima, è già passato a un argomento diverso, e tutto fa credere che dirà subito qualcosa di nuovo, ricollegandosi a una parola qualsiasi, detta per caso. Il lettore entra senza accorgersene nella sua psicologia mutevole e fluida, piena di sfumature eppur così pacata. Si è ancora troppo sistematici se la si definisce scettica; ma è forte, e se ne rimane conquistati come il nuotatore dal mare o il bevitore dal vino. Molto prima di conquistare il lettore, essa aveva imprigionato nelle sue catene lo stesso Montaigne e l'aveva costretto a scrivere. Egli infatti non lo voleva, essendo troppo modesto e troppo orgoglioso per riconoscere un'attività simile come sua professione. « Si j'étais faiseur de livres... »: così inizia una sua frase³, anche per altro verso degna di nota. Eppure egli fu il primo « faiseur de livres » in senso odierno: né poeta né erudito, ma compilatore di libri, scrittore. Ad un livello inferiore questo personaggio c'era già. C'era lo scrittore di letteratura popolare, di racconti, nella tradizione delle favole, saghe, *exempla*, *fabliaux*, confinante in modo alquanto impreciso con il poeta da un lato e il moralista dall'altro. Tuttavia, finché non diventava una cosa o l'altra, e restava nel mezzo, costui non aveva alcun grado sociale né dignità spirituale. Rabelais era già un caso limite, e in quanto tale fu predecessore di Montaigne.

Quest'uomo indipendente e senza una professione precisa fu dunque il creatore di una nuova professione e di una nuova categoria sociale: l'*homme de lettres* e *écrivain*, il profano in veste di scrittore. Sappiamo quanta strada abbia fatto questa professione, dapprima in Francia e poi anche in altre nazioni colte: quei profani sono diventati i veri sacerdoti, i rappresentanti e le guide della vita spirituale, e godono al giorno d'oggi di un tale riconoscimento che

³ *Op. cit.* I, 19 (éd. Bord., I, 20, vol. I, p. 111).

Julien Benda li ha chiamati *clerics*, utilizzando, dunque, il termine di *clerici* o religiosi, ai quali una volta si contrapponevano. Ciò equivale a riconoscere che gli scrittori hanno raccolto l'egemonia spirituale dell'Europa moderna. È una continua ascesa, da Montaigne fino a Voltaire. Nel XIX secolo essi rafforzeranno la loro posizione, fonderanno il loro prestigio su una base più ampia, il giornalismo, e nonostante alcuni segni di decadenza osservati ormai da tempo, è molto probabile che anche nel XX secolo affermeranno la loro funzione di voce del mondo.

Quali sono le caratteristiche dello scrittore⁴, che Montaigne per primo ha incarnato? Abbiamo già constatato due caratteristiche negative: la mancanza di specializzazione e di metodo scientifico. Di queste caratteristiche ci si può accorgere solo per il fatto che le opere di questo tipo di scrittori trattano di oggetti del sapere che prima si era abituati a veder trattare soltanto da specialisti. La despecializzazione dei principali campi del sapere era stata preparata dalla Riforma; da questo punto di vista, le opere riformiste prodotte in Francia, e particolarmente la versione francese della *Institution de la religion chrétienne*, precorrono Montaigne. I riformatori si rivolgevano ai profani, erano obbligati a farlo; i profani aspettavano di essere illuminati in modo ad essi comprensibile. Ma gli scrittori della Riforma erano ancora per lo più teologi, quindi specialisti, ed i loro lettori non erano dei profani in genere, ma dei cristiani. Il profano Montaigne fu il primo a scrivere da profano sugli argomenti più importanti, e pur non scrivendo in realtà per nessuno ma solo per se stesso, tuttavia formò una comunità di profani ed il suo libro divenne un libro per profani. Egli scrisse il primo libro dell'autocoscienza laica. Ma la sua opera divenne tale solo attraverso uno sviluppo graduale. In origine era una specie di commento alle sue letture. Leggeva moltissimo: gli scrittori dell'an-

⁴ La parola "scrittore" è usata qui, naturalmente, in senso stretto. È vero che chiamiamo scrittore anche lo specialista autore di un'opera, e che, inoltre, il vocabolo viene usato per definire senza enfasi (oppure nel linguaggio burocratico) il poeta. Ma non è ciò che si vuole intendere in questo contesto, sebbene la maggior parte dei poeti siano anche scrittori nel senso stretto che qui intendiamo. Nonostante l'imprecisione dell'uso linguistico e la pratica impossibilità di definirlo, il tipo di persona è ormai chiaro, noto a tutti e inconfondibile. E ciò è merito dell'ampia polemica sviluppatasi sul termine e contro di esso, padre e maestro della quale deve considerarsi in Germania Karl Kraus.

tichità, gli italiani, i contemporanei, soprattutto storici e moralisti. Suo padre, appartenente alla generazione che aveva coltivato l'ideale umanistico, gli aveva fatto imparare a leggere prima il latino del francese; era "colto", possedeva la tecnica della lettura, leggeva con criterio e con sentimento. Gli venne in mente di notare le esperienze che egli stesso aveva fatte sull'argomento di cui stava leggendo, di confrontarle con ciò che aveva letto, di rifarsi ad altri passi di letture precedenti. Nacque così una specie di vivace *raisonnement* sull'argomento, ed egli non sarebbe andato più in là se non vi fosse stato trascinato da quel costante spontaneo infiammarsi che è il segreto e la rivelazione del grande talento. Questo suo talento è una cosa del tutto particolare. Io sono convinto che la sua modestia a questo proposito era del tutto sincera, e che soltanto il piacere provato nello scrivere⁵ ed il successo lo abbiano reso veramente consapevole del proprio talento; che infatti è totalmente diverso da ciò che fino allora era considerata la perfezione stilistica. Stupiscono non soltanto il carattere profano e la mancanza d'ordine della sua opera, ma anche, e soprattutto, i lati positivi di essa. Montaigne visse all'epoca del Tasso (che era ancora considerato un pazzo), della *plejade* e della fioritura letteraria spagnola; a quel tempo regnavano l'umanesimo e una specie di petrarchismo manieristico, una forte tendenza alla consapevole artificiosità formale. Il talento di Montaigne consiste nelle sue capacità di togliere la maschera alle cose. Egli dice le cose più concrete, in modo estremamente soggettivo ma *telles quelles*. Non vi sono circonlocuzioni; solo raramente delle metafore che sviano l'immaginazione; lo stile non si basa mai sul periodare. Spesso nella costruzione delle frasi la funzione di far apparire le proposizioni, secondo il senso, causali, finali, consecutive o concessive è assolta dall'intonazione anziché dalla congiunzione; a buon diritto egli si richiama a Tacito. È il senso che crea i nessi, molto più che non il contrario. Certamente si incontrano frasi di una certa lunghezza, ma non un periodare consapevole. E le parole sono nude e non frutto di una scelta, perlomeno non di una scelta secondo punti di vista estetici. Se il francese

⁵ Cfr. Faguet, *Seizième Siècle*, p. 369 seg.

non basta, bisogna ricorrere al guascone, dice. Ma non si giunge all'abbondanza caotica di Rabelais. Infatti Montaigne non ha neppure tendenze antiestetiche o rivoluzionarie⁶, non si fa vanto della propria ricchezza lessicale, e in quell'assenza di pregiudizi linguistici non ricerca nulla di particolare ma, al massimo, l'espressione che più si addice alla cosa: il risultato è la nudità più perfetta. E poiché ha come oggetto se stesso, anch'egli appare perfettamente nudo; se non avesse rispettato alcune norme di convenienza (solo a malincuore, come ammette nella prefazione), avrebbe anticipato molto di ciò che alcuni scrittori del nostro secolo ci hanno insegnato. Senza pathos e senza artificiosità, con calma e con una certa familiarità ci viene presentato ciò che Montaigne è stato, ciò che ha sentito e pensato. È di un'evidenza lampante; ma lo è diventato solo a poco a poco. Solamente quando acquista la consapevolezza delle proprie forze, lo scrittore si distacca dal testo letto, si fa più audace e più ricco nell'espressione, parla di sé più ampiamente e con meno riguardi. Prende gusto ai propri pensieri, e questi, pur nella loro confusione, diventano più complessi e più coerenti. Dice tutto ciò che gli viene in mente, fiducioso che la sua personalità sia abbastanza forte per dare unità al tutto. Ci dà un diagramma del proprio io interiore, del quale fa parte anche quello esteriore, ma visto dall'interno. Contenuto della sua coscienza è l'esistenza di Michel de Montaigne con la sua fine inevitabile: la morte che porrà un termine alla esistenza.

Montaigne fu cristiano cattolico; al suo letto di morte ci fu un sacerdote cattolico. Era avverso agli ugonotti, perché era nemico del disordine e non credeva che una rivoluzione potesse dare buoni frutti. E nel rappresentare l'incertezza di ogni conoscenza (atteggiamento che sarebbe eccessivamente positivo e dogmatico definire scetticismo) finì quasi sempre col richiamarsi alla Rivelazione e alla fede. Ma abbiamo motivo di supporre che non fosse credente. Di supporre: niente di più. Infatti non sta a noi giudicarlo. Abbiamo però il suo libro e sul libro possiamo ben dare un giudizio (così Saint-Beuve ha giustamente impostato il problema). Non è opera di

⁶ Al contrario, a volte egli sembra precorrere, almeno in teoria, Malherbe: ad es. in *Essais* III, 5: *Le maniement et employe...* (éd. Bord., vol. 3, p. 112).

un credente. In esso si dà alla fede il posto che le compete, ma per il resto si parla della vita e della morte come se la fede non esistesse. Montaigne parla di cattolicesimo con profondità e precisione; fra l'altro anche di cose che dopo di lui vennero presto dimenticate o almeno passarono in secondo piano, ad esempio della relazione fra il corpo e l'anima.⁷ Ma negli *Essais* non v'è traccia della speranza o della Redenzione. Egli ha scritto sulle religioni in generale, parlandone come se non fossero altro che usanze e tradizioni, ed ha energicamente sottolineato il loro mutare, il loro carattere passeggero, di opera dell'uomo. Si è visto in questo una larvata critica al cristianesimo, e senza dubbio quei passi, ben noti, hanno esercitato un influsso in questo senso. Ma non è certo che Montaigne avesse già tratto queste conseguenze: forse noi, a torto, dall'effetto successivo, che ci è noto, desumiamo un deliberato proposito in chi lo ha causato. Ritengo senz'altro possibile che Montaigne abbia tralasciato di trarre analoghe conclusioni per la religione cristiana soltanto per diplomazia e conservatorismo politico, ma che non le abbia mai trattate, e che, seguendo le usanze e non tentando né potendo negare la Rivelazione, si considerasse un cristiano cattolico. Sottopose perfino il proprio libro alla censura romana, che in un primo tempo lo giudicò non pericoloso, anche se con qualche riserva. In ogni caso, però, lo spirito degli *Essais* è assolutamente non cristiano, perché vi si parla della morte come se non ci fosse la Redenzione e non ci fosse l'immortalità.⁸ L'autore di un libro simile non poteva conoscere il Redentore; immaginarlo in preghiera è quasi impossibile. Ciò che egli ne scrive sono le osservazioni di una persona corretta e piena di tatto, non di un credente. La sua posizione nei confronti della morte è paragonabile a quella socratica e a quella della tarda antichità: si distingue dalla seconda per la mancanza assoluta di enfasi, e da entrambe per la concretezza con cui la morte viene presentata. Montaigne è la persona più priva di re-

⁷ Livre II, chap. 17: *Les Chrestiens ont une particuliere instruction...* (éd. Bord, vol. 2, p. 419).

⁸ Livre III, chap. 9 (éd. Bord., vol. 3, p. 238 seg.): *Je me plonge la teste baissée, stupidement dans la mort, sans la considerer et recognoistre, comme dans une profondeur muette et obscure qui m'engloutit d'un saut et accable en un instant d'un puissant sommeil plein d'insipidité et d'insolence.* André Gide (*Commerce* XVIII, 1928, p. 43) considera questa frase come la più degna di ammirazione di tutti gli *Essais*.

torica che si possa immaginare, ed è spietatamente avverso agli eufemismi. Parla con una concretezza agghiacciante della morte di Montaigne, della propria morte, che egli sente presente in sé ed attende.

La sente in sé, ed è il nemico contro il quale alla fine ogni difesa è inutile. Essa lo strapperà dal suo astuto nascondiglio, dall' « arrière boutique », e lo farà precipitare nel nulla come tutti gli altri prima di lui. Ma almeno non deve spaventarlo inutilmente finché non gli si è ancora presentata. Montaigne è saggio e coraggioso, sa che non serve distogliere lo sguardo e fuggire. Tenta di fare il contrario: pensa continuamente alla morte in modo estremamente concreto e cerca di abituarsi ad essa, così come si porta un cavallo vicino all'ostacolo davanti al quale si è adombrato. Montaigne lo chiama « flatter la mort ». E ci riesce. Vi si abitua talmente che la morte diventa una parte della sua vita; gli diviene così familiare che non può più incutergli timore; o piuttosto, la paura della morte si è così totalmente impadronita di lui che egli non la sente più. Ed allora gli vengono le idee più grandiose, doppiamente terribili nella loro fredda, antiromantica crudezza: la vita come una cavalcata; l'addio alle persone care, una noiosa ed irritante cerimonia; la morte in una locanda, fra persone estranee alle quali si possono pagare in contanti gli ultimi servigi, verso le quali non si hanno obblighi di nessun genere, così che non ne venga disturbata la quiete della morte. Ecco le cose che riempiono la sua fantasia, ed egli le presenta con la stessa naturalezza con la quale parla degli effetti della sua malattia sull'urina. Essere in viaggio, essere per via: questo è il sentimento che non deve averlo mai abbandonato, e da questo sottofondo nascono parole che esauriscono appieno la sua opera: « *Je ne peinds pas l'estre, je peinds le passage* ».⁹

Ma la familiarità con la morte non spegne la vita, non compromette la capacità di installarsi nell'« arrière boutique » come in una comoda casetta. Montaigne può essere paragonato a un gaudente consapevole della esiguità del tempo rimastogli a disposizione per godere; egli sfrutta e assapora il tempo dell'esistenza con ancora mag-

⁹ Livre III, chap. 2 (éd. Bord., vol. 3, p. 20).

gior fervore, con quell'abilità organizzativa che solo la necessità insegna.

Il suo godere la vita è un godere se stesso, e anzitutto in senso immediato, animalesco. È la gioia di respirare, di mangiare, di bere e di digerire, della propria casa e dei viaggi, della proprietà e della posizione sociale. Egli si rallegra di tutto ciò che è segno di vita e tutto ciò che fa parte della vita deve servire a rendere comoda la sua dimora interiore: anche la malattia. Soffre di calcoli renali che gli causano coliche terribili. Ma vi si rassegna, viene a patti con la malattia, con le parole e col pensiero la lusinga, come la morte. Finalmente, in essa si sente a suo agio; il male diventa un amico. È un possesso, una parte di lui, e forse non la peggiore. Gli insegna a godere della salute. Che sensazione meravigliosa quando l'attacco è passato! Per un po' di tempo è libero, può mangiare, bere e muoversi come vuole. Infatti non bada alle prescrizioni dei medici, non ha fiducia nella loro scienza e si rifiuta di comperare la salute a prezzo dei piaceri, in virtù dei quali soltanto vale la pena di possederla. Ci sono persone della sua età che stanno peggio. Forse i dolori che essi soffrono sono minori; ma in compenso sono continuamente oppressi dalla malattia, mentre lui, Montaigne, finché non ha un attacco è perfettamente sano. Prima di ammalarsi, aveva paura della malattia; conosceva la sua predisposizione ereditaria e la temeva. Ora che la malattia è venuta, si accorge che non è poi così terribile. Forse sarà così anche per la morte.

Ma il fisico è solo una parte e un incentivo del godimento di sé. Montaigne si sente vivere, si accorge di sé, si imbeve della propria esistenza. Il costante, immediato pericolo di incontrare la morte gli dà una meravigliosa compattezza, lo rinsalda interiormente, lo fa sentire a casa propria in se stesso; gli impedisce di disperdere le forze, attualizza costantemente le sue più personali caratteristiche. Quello che Montaigne è, lo è al cospetto della morte. Vuole possedere se stesso in ogni istante, perché potrebbe essere l'ultimo. Il suo temperamento calmo e coraggioso impedisce che questo godimento divenga frenetico; ma egli è sempre teso ed agguerrito non già per fare o raggiungere qualcosa, ma per esistere. Gli *Essais* sono solo un sintomo del suo esistere.

L'esistenza di Montaigne è ciò che gli è stato dato. Egli non tenta di migliorarla o di cambiarla, ma la accetta, la accoglie così com'è. Le usanze, le istituzioni, gli ordinamenti degli uomini sono tutti ugualmente stolti e bizzarri; mutano come le loro opinioni, non sono durevoli né realmente legittimi. Non hanno altro fondamento se non il dato concreto della loro validità in quel particolare momento, e cioè la consuetudine. Chi ne è consapevole non diventa un rivoluzionario, così come non lo diventano gli esseri amorfi e privi di discernimento che accettano il dato di fatto per pura ottusità, ed ai quali Montaigne desidererebbe a volte assomigliare. I rivoluzionari, gli agitatori stanno nel mezzo, sono intelligenze mediocri che si accorgono di quanto sia ingiusto e stolto lo stato presente, ma non sanno che qualsiasi nuova condizione sarebbe altrettanto ingiusta e stolta e che il tumultuoso processo di trasformazione, con il disordine e le lotte, non porta con sé, immediatamente, altro che una perdita sicura. Lui, Montaigne, resta fermo e si adatta allo stato presente con buon senso e sincerità; ammira Socrate che si sottomise ai suoi giudici e alle leggi di Atene nonostante fossero ingiusti contro di lui. Per Montaigne è più facile; la sua posizione è comoda se si pensa a quanto i tempi siano sfavorevoli. Non cerca il martirio, e di fronte a un male evitabile cercherebbe di sottrarsi con ogni mezzo; ma non abbiamo motivo di dubitare che sarebbe rimasto fedele alle proprie idee anche se queste si fossero volte contro di lui. Così com'è, la sua esistenza gli sembra sopportabilissima. Se ne sta a Montaigne nella sua stanza della torre, oppure viaggia per la Francia, l'Italia e la Germania, sempre a cavallo, senza badare alle coliche. Re e grandi signori desiderano i suoi servigi; ma egli rifiuta gentilmente, oppure si mette a disposizione con riserva. Ha una brava moglie e una figlia, che non gli danno pensieri. Ha alcuni vicini simpatici e degli amici. La gente legge volentieri quello che gli viene in mente di scrivere, e da quando si è deciso a stampare i suoi pensieri bisogna fare sempre nuove edizioni. « Si j'étais faiseur de livres... » A Parigi, infine, trova anche un'amica, una giovane donna, Mlle de Gournay, che lo ama e lo ammira; costei diviene « sa fille d'alliance », e dopo la morte di Étienne de la Boétie gli è vicina più di ogni altro. Sarà lei a riordinare le carte e gli

scritti che un giorno egli lascerà in eredità. Si sente pago. Tutto deve restare com'è, il più a lungo possibile. Ogni ora che passa è tanto di guadagnato.

Non scrive molto, circa mille pagine in vent'anni. Rivede ciò che ha scritto, aggiunge, cancella e corregge. Nega di aver mai corretto, ma dal manoscritto di Bordeaux che ci è rimasto (in verità non è un manoscritto, ma un esemplare, scritto a mano e da lui stesso riveduto, dell'edizione del 1588) risulta che effettua correzioni anche di natura stilistica. Si esamina, lascia libero gioco alle componenti del suo sistema spirituale, si presenta a se stesso. Su qualsiasi argomento ha le proprie idee. Spesso sono dubbi o incertezze. Ma la strada che lo conduce al dubbio ed all'incertezza se l'è aperta lui; è lui che per la prima volta ha posto il problema o la combinazione dei problemi in questo modo. Quasi spaventa la sua indipendenza priva di pregiudizi, tanto più efficace in quanto egli non se ne vanta per nulla. Dice quello che gli viene in mente, e non se ne dà più pensiero. Ma il lettore ne viene scosso; ciò che ha letto può facilmente gonfiarsi, in lui, fino a diventare un complesso d'idee molto più grossolano, più sistematico e più attivo che non la sostanza fine, quasi inafferrabile di Montaigne. Nei suoi discorsi così ammodo, spesso un po' ciarlieri, è nascosto uno stimolante, una bevanda di morte o di vita, come si preferisce. È il veleno della libertà, dello scioglimento da qualsiasi realtà data, dell'autonomia dell'uomo. In società, con gli altri, Montaigne è cortese e segue le usanze; solo con se stesso è diverso. Usi, costumi, leggi, religioni sono scomparsi. Io sono solo, io devo morire. Qui non sono a casa, sono in viaggio, non so da dove vengo né dove vado. Che cosa possiedo, che cosa mi rimane? Me stesso.

Comincia ora a farsi largo una parola singolare che ha dato adito a interpretazioni distorte e superficiali: *virtus*, *la vertu*, la forza d'animo, la virtù. Naturalmente egli riprende la parola e l'idea dalla tarda antichità, da Seneca e Plutarco. Quello che presenta ed esamina, con una serietà veramente ingenua, è una tradizione stoica con tutti gli annessi e i connessi, cioè il confronto ammirato con la morte di Catone e di Socrate e tutta la selva di esempi ricchi di pathos degli encomi antichi. Montaigne ha, almeno in un primo

tempo, il culto umanistico della virtù, ed alcuni critici di scarso acume, non riuscendo a conciliare la rigidità stoica con la nudità del suo autoritratto, così privo di riguardi da diventare quasi indecoroso, hanno inventato un'evoluzione di Montaigne dallo stoicismo allo scetticismo. In questa ipotesi c'è una parte di vero, e cioè che la sua personalità si sia sviluppata solo gradualmente. Ma i due termini mal si adattano allo scrittore; scettico è insufficiente, e stoico è errato.¹⁰ Montaigne è un soldato, un uomo fisicamente valido nonostante la malattia; quando si renda necessario è coraggioso e indifferente alle privazioni. Ma di rigore stoico, di autonomia della ragione, di identità di natura e ragione, di ascesi morale, in lui non vi è la minima traccia. Egli rimpiange e sente nostalgia per la gioventù, e si rifiuta di apprezzare la saggezza della vecchiaia. Spera che non gli debba mai accadere di scendere così miserabilmente in basso da preferire la querula saggezza e virtù dei vecchi, nata dall'impotenza, all'impetuosa e viva energia dei giovani. È vero che egli rinnova, da un certo punto di vista, l'ideale antico del saggio solitario; ma lo fa senza un programma definito. Al contrario, è ospitale, si interessa a tutto, viaggiare lo appassiona. La sua solitudine è solo interiore, ed anche così non lo è per principio. La solitudine è il suo elemento vitale; vi si sente così felice (pur senza ferite romantiche o sentimentali) che questo suo amore per lei assomiglia più a un vizio che non ad una virtù. Ma non è né l'uno né l'altra. È per lui come l'acqua per il pesce.

Quoy qu'ils dient, en la vertu mesme, le dernier but de nostre visée, c'est la volupté. Il me plaist de battre leurs oreilles de ce mot, qui leur est si fort à contrecœur: et s'il signifie quelque supresme plaisir, et excessif contentement, il est mieux deu à l'assistance de la vertu qu'à nulle autre assistance. Cette volupté, pour estre plus gaillarde, nerveuse, robuste, virile, n'en est que plus *sérieusement voluptueuse*. Et luy deuions donner le nom du plaisir, plus favorable, plus doux et naturel; et non celui de la vigueur, duquel nous l'auons dénommée. Cette autre volupté plus basse, si elle méritoit ce beau nom: ce deuoit estre en concurrence, non par priuilege. Je la trouve moins pure d'incommoditez et de trauerses que n'est la vertu. Outre que son goût est plus momentané, fluide et caduque, elle a ses veilles, ses jeusnes et ses travaux et la sueur et le sang... et à son costé une satiété si lourde...¹¹

¹⁰ Cfr. Lanson, *Les Essais de Montaigne*, Paris 1930, pp. 122 segg. Di questo libro ho avuto notizia solo molto tempo dopo la stesura di questo saggio (1929).

¹¹ *Essais* I, 19 (éd. Bord., I, 20, vol. I, p. 101). Altrove (I, 25, éd. Bord., I, 26, vol. I,

La virtù come voluttà: questa concezione non è né stoica né epicurea né scettica; è più viva delle forme di etica individuale della tarda antichità e in generale di qualsiasi atteggiamento fondato solo sul pensiero. Forse la pagina dalla quale abbiamo citato il passo potrebbe lasciare ancora qualche dubbio; in essa vi è qualche sfumatura classicheggiante. Solo chi conosce bene Montaigne ammetterà che egli non intende dare alla virtù un valore maggiore che all'amore, ma confrontare le due cose secondo la misura del piacere da esse fornito; che, in un confronto di questo genere, non può essere concepito se non come piacere sensuale, legato all'esistenza. Così, questa pagina si accorda con tutto il suo modo d'essere. La vita, il dato storico e naturale, non viene rifiutata né disprezzata; al contrario, Montaigne, per il quale la virtù è voluttà, si immerge profondamente nella sensualità vitale, perché solo nella sensualità vitale del mondo egli possiede e gode se stesso. Per quanto strano possa sembrare, questa è eredità cristiana; è l'aristotelismo positivo trasposto nella sfera cristiana, fondato sulla storia di Cristo, a sua volta calata, in modo così poco classicheggiante e poco teorico, nella sofferenza del mondo sensibile; un'adesione alla realtà che il Rinascimento ereditò dall' "autunno del Medioevo", dalla concezione dell'uomo prigioniero, finché è in vita, della propria natura terrestre, concezione indissolubilmente legata alla speranza nell'aldilà: in poche parole, un'eredità ricevuta dal realismo cristiano del Medioevo. In Montaigne, però, questa non è più una prigionia forzata, non è affatto una costrizione, ma è invece la pienezza della libertà. Infatti, il mondo in cui è nato e che lascerà a malincuore ma senza paura, con la pienezza della vita gli dà la pienezza della libertà. Gli dà innumerevoli possibilità di mettersi alla prova, ma non gli dà delle leggi. La virtù di cui gode non è una legge, non è assolutamente « la legge morale dentro di me ». Essa non serve né Dio né gli uomini, ma lui stesso, che ne è il padrone. Essa non obbliga a nulla e nessuno. Lascia l'uomo libero, ma solo.¹²

p. 209) egli dice: *que les Dieux ont mis plutost la sueur aux advenues des cabinets de Vénus que de Pallas...* Fra gli autori antichi, qui si riecheggia più di ogni altro Lucrezio. Tuttavia sono convinto che anche questi sono soltanto mezzi retorici. Il fine di Montaigne è un altro.

¹² Si comprende così perché Pascal abbia potuto ricollegarsi a lui, e quanto più lontani

Questo dunque è l'Io che costituisce l'argomento degli *Essais*, opera che alla fine del XVI secolo trovò un pubblico formato necessariamente da laici. Forse in gran parte lo si dovette alla generale stanchezza nei confronti delle controversie religiose. Gli *Essais* apparivano imparziali, superiori; il consenso non va a queste o quelle idee di Montaigne, ma alla totalità della sua persona. La persona di Montaigne era in grado di creare un nuovo tipo di uomo, di porre in luogo del cristiano credente o dubitoso o ribelle, l'*honnête homme* che rispetta le convenienze e lascia le cose come sono. Però l'*honnête homme* del Seicento e del Settecento venne ben presto spinto da altri influssi in altre direzioni, divenendo infine più attivo, più borghese e meschino. Ma in Montaigne c'è ben altro che Borghesia e Illuminismo. In lui non ci sono le intelligenti riserve dell'*honnête homme* che nel fracasso del mondo e nel suo continuo affacciarsi dimentica ben presto la nudità della propria esistenza; che anzi ben presto trova addirittura per la morte forme e parole in grado di dipingerla come una funzione sociale e di permettere di non guardarla in faccia. Montaigne, il laico, il primo scrittore, è diverso. Ha ancora del cristiano quel tanto che gli fa sempre ricordare la *condition de l'homme*. Con volontà si immerge profondamente nel pensiero della morte. Ma non trema, e nemmeno spera. Guida il suo cavallo fino all'orlo dell'abisso, fino a non averne più paura: non violentemente, con gli speroni e la frusta, ma continuamente, con dolcezza, con la pressione delle cosce. In tal modo carpisce la libertà con le lusinghe, senza dimenticare la propria condizione di schiavo; ed avendo sempre presente quest'ultima assapora fino in fondo il godimento della libertà. Se ne sta, così, solo con se stesso, in mezzo al mondo, ma in perfetta solitudine.

invece ne siano gli illuministi, nonostante abbiano ripreso molte cose. In Montaigne è ancora ben chiara la *condition de l'homme* cristiana.

La cour et la ville *

Per designare quella parte della popolazione cui sono indirizzate in particolare le opere di letteratura e di teatro noi troviamo, nelle fonti del Seicento, oltre alle espressioni del tutto generali di *lecteurs, spectateurs, auditeurs e assemblée*, due nuove espressioni. Esse sono *le public* e *la cour et la ville*.

Originariamente *le public*, usato come sostantivo, significa il bene pubblico, lo Stato. Così lo usa Corneille nell'*Horace* (verso 443: « *mais vouloir au public immoler ce qu'on aime* ») e nell'*Oedipe* (verso 830: « *vivez pour le public comme je meurs pour lui* »); così lo usano anche Retz, La Fontaine (« *O vous dont le public emporte tous les soins, magistrats, princes et ministres...* », *Fables* XII, 28) e La Bruyère, in cui però il vecchio e il nuovo significato della parola sono spesso difficili da separare.¹ Seguendo il vocabolario del Littré si potrebbe pensare che il nuovo significato di “pubblico” si sia sviluppato solo nella seconda metà del secolo; i documenti più antichi che esso riporta sono tratti dalle lettere di Madame de Sévigné del 1668. Ma non sarebbe esatto. Già nel XVI secolo esistono documenti isolati²; Racan fa pronunciare la parola a

* Da Erich Auerbach, *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*, Francke Verlag, Bern 1951.

¹ « *Je rends au public ce qu'il m'a prêté* » (Introduzione ai *Caractères*); e: « *Il se trouve des maux dont chaque particulier gémit et qui deviennent néanmoins un bien public, quoique le public ne soit autre chose que tous les particuliers* » (*Du souverain et de la république*, capoverso 7°).

² Henri Estienne, *Apologie pour Hérodoté* (1566), ristampa Parigi 1879, I, p. 35: « *Le*

Malherbe, e la si trova in Théophile.³ In particolare, come “pubblico di teatro” essa appare nel 1629 nella *Requête des Comédiens de la Troupe Royale*⁴: « ... depuis qu’il auroit plû au feu Roy, que Dieu absolve, et à vous, Sire, les retenir pour leur représenter, at au Public, la Comédie... ». Questo è l’esempio più antico che sia venuto a mia conoscenza. In tale contesto il termine potrebbe forse ancora significare “in pubblico”. Con significato del tutto inequivocabile lo si trova nell’Epître di Corneille relativa alla sua *Suivante* (1634): « Je traite toujours mon sujet le moins mal qu’il m’est possible, et après avoir corrigé ce qu’on m’y fait connoître d’inexcusable, je l’abandonne au public ». Anche qui significa “al pubblico” ma si tratta ancora più inequivocabilmente che nel primo esempio di un pubblico di teatro, già formato e ricettivo⁵ (si tratta del *Publikum* tedesco). La parola ha quindi sviluppato, accanto e al posto di un significato (derivato da *res publica*) di Stato o di “pubblico in senso politico” il significato di “pubblico in senso pubblicistico”. Da ciò non si deve automaticamente concludere che si riferisse ad una parte della popolazione sociologicamente delimitata (in modo corrispondente al senso della parola tedesca *Publikum*, in cui si allude ad un pubblico colto ed economicamente elevato, pubblico borghese). Per questo tipo di inferenza non basta il mero apparire della parola; al più si può argomentare che la sua comparsa sia un segno di fallimento della parola *peuple* rispetto a questo significato. Ma anche *peuple* viene ancora usato spesso per gli spettatori comuni. Da un punto di vista sociologico e presa di per sé la parola *public* dice ancora poco; anche nel XVII secolo sarà necessaria un’interpretazione analitica.⁶

Da questo punto di vista *la cour et la ville* offre assai di più. Il

public (j’enten la communauté des amateurs des lettres)... ». L’autore sente dunque la necessità di spiegare la parola. Montaigne usa ancora *peuple* (*Essais* III, 2, all’inizio). Cfr. anche Larivey, secondo Lentilhac, *Histoire générale du théâtre français* II, 352.

³ Lettre à Balzac.

⁴ Secondo Parfaict, *Histoire du théâtre français*, vol. III, p. 266.

⁵ Altri esempi antichi: Scudéry in Parfaict IV, 442 (1629), nella dedica corneilliana della *Médée* a Monsieur P.T.N.G. (1639) e negli scritti polemici sul *Cid*.

⁶ Nel corso del secolo *le public* si identifica con la seconda parte dell’espressione composta *la cour et la ville*. Cfr. tra l’altro Molière, *Le malade imaginaire*, II, 6, in cui vengono contrapposti *les grands* e *le public*; oppure Baillet, *Jugemens des savans* (1685) IV, 385: « [Britannicus] est maintenant de toutes ses pièces celle que la Cour et le Public revoient le plus volontiers ».

termine compare, per quanto ho potuto appurare, solo nel XVII secolo; i primi esempi da me trovati risalgono agli anni Cinquanta.⁷ Boisrobert (in Parfaict VII, 313) parla nel 1651 di « toute la ville et toute la cour »; Scarron nel 1654 di « la cour et la ville » (Parfaict VIII, 104). Oltre a questi si trovano però altri accostamenti come « le peuple et la cour », « le courtisan et le bourgeois », « Paris et la cour ». Gradualmente le parole come *peuple* e *bourgeois* diventano più rare nell'espressione composta, e *la cour et la ville* occupa da sola il campo; in Boileau per esempio e in La Bruyère essa appare come espressione definita e generale per indicare l'ambiente letterario e sociale.

Cosa significhi *la cour* in questa espressione è relativamente facile definire; è la corte, l'insieme di coloro che vivono intorno al re. Non sarebbe del tutto esatto identificare *la cour* nella nobiltà, anche se talvolta essa viene intesa in questo senso; a corte esistono anche altre persone, che godono di notevole influenza, e che per origine e sentimenti appartengono all'alta borghesia; inoltre esistono, in certi periodi, forti tensioni tra l'atteggiamento estetico della corte e quello di gran parte della nobiltà, come vedremo. Del resto la corte si afferma solo gradatamente come arbitra del gusto letterario. Vaugelas, dopo aver parlato di essa, menziona ancora con molta circospezione « la plus saine partie de la cour », e aggiunge una definizione: « Quand je dis la cour, j'y comprends les femmes et les hommes, et plusieurs personnes de la ville où le prince réside, qui, par la communication qu'elles ont avec les gens de la cour, participent à sa politesse ».⁸ Qui vediamo già formarsi un'unità nella quale *la cour et la ville* si fondono. Né *la cour* né *la ville* vi partecipano nella loro totalità, ma solo un'*élite* di entrambe. Più tardi, con Luigi XIV, l'intera corte diviene un'unità culturale. Ma cos'è *la ville*? L'intera popolazione di Parigi, mero sostituto di *le peuple* o *le bourgeois*, o quella selezione a cui pensa Vaugelas?

Senza dubbio si tratta soltanto di una parte, ben definita, della popolazione cittadina, e proprio per questo è particolarmente impor-

⁷ Si trova, come informa la recensione di F. Schalk, già nelle memorie di Sully (Cfr. *Volktum und Kultur der Romanen* VII, I).

⁸ *Remarques sur la langue française*, Préface.

tante osservare come *la ville* rimpiazzì le denominazioni piú antiche di *peuple* e *bourgeois*. Di qui, la possibilità di interpretare esaurientemente la crescente importanza del *public*. Il carattere di *élite* della parola *ville*, del tutto simile al latino *urbs*, *urbanus*, *urbanitas*, emerge già da documenti piú antichi relativi all'espressione composta *la cour et la ville*. Quando Régnier, con ironia à la Malherbe, scrive, nella nona satira, il verso:

Belleau ne parle pas comme on parle à la ville

egli intende sí il popolo di Parigi, come dimostrano i successivi riferimenti a *peuple* e *crocheteurs à Saint-Jean*; e tuttavia, già qui si nota come dallo spirito dell'opera di Malherbe, che cerca le sue radici sul terreno popolare ma puntella e pota la pianta, si formi il concetto elitario dell'*urbanitas*. Corneille, che quasi non usa ancora la formula *la cour et la ville*, e che dice, ai suoi esordi, di se stesso⁹:

bon galant au théâtre et fort mauvais en ville

intende con *ville* senza alcuna ombra di dubbio i salotti. Successivamente, appena si definisce la formula in Molière, Ménage, Boileau, *ville* significa chiaramente "società metropolitana". Riportiamo alcuni esempi particolarmente evidenti:

Boileau, *Sat.* 10, 186:

Entre nous, verras-tu d'un esprit bien tranquille
Chez ta femme aborder et la cour et la ville?

Art. poét. III, 394:

Étudiez le cour et connaissez la ville;
L'une et l'autre est toujours en modèles fertile.
C'est par là que Molière, illustrant ses écrits,
Peut-être de son art eût remporté les prix,
Si moins ami du peuple, en ses doctes peintures
Il n'eût point fait souvent grimacer ses figures.

⁹ Probabilmente prima del 1740. Cfr. la lettera di Corneille a Pellisson, *Oeuvres*, éd. Marty-Laveaux, t. X, p. 477.

Qui troviamo *ville* e *peuple* largamente contrapposti; Boileau riesce a immaginarsi il popolo solo come smorfia.

Nel *Misanthrope*, I, I Alceste, che è un giovane aristocratico, dice:

.....la cour et la ville
Ne m'offrent rien qu'objets à m'échauffer la bile...

Questa è la società che egli frequenta.

Infine Ménage, nelle *Observations*, chap. 19: « C'est ainsi que parlent les dames de la cour et de la ville qui parlent le mieux ».¹⁰ Prima di approfondire la struttura materiale e morale di *cour* e *ville* vogliamo analizzare il rapporto reciproco tra i due termini. È evidente che esso è (o per lo meno diviene nel corso dell'evoluzione) una unità spirituale. Hanno ambedue le parti di questa unità una particolare indipendenza, oppure la corte è internamente in posizione di guida, come compete al suo rango? Taine sembrò propendere verso quest'ultima ipotesi; tanto è vero che nella sua rappresentazione di Racine come specchio degli usi e costumi della sua epoca¹¹ egli descrisse una società del XVII secolo di tipo monarchico-aristocratico. Ad una analoga conclusione può far pensare anche La Bruyère, che però scrisse dopo il periodo di massima fioritura del teatro, nel decennio successivo al 1680, e che peraltro non è facile da comprendere. La Bruyère non ha affatto intenti di sistematizzazione e ordina la materia in un modo che a noi non risulta utile. Dal suo capitolo "De la Ville" risulta, come già sappiamo, che si tratta di un'ambiente puramente sociale nel quale gli stimoli principali all'azione sono la vanità e l'aspirazione a sbalordire; e inoltre, che questa società si compone di membri della aristocrazia funzionariale (*robe*) e della ricca borghesia. A questo proposito va notato che i due gruppi sono in stretti rapporti, poiché le cariche potevano essere acquistate ed ereditate sicché la borghesia poteva soddisfare le

¹⁰ Il modo di dire e l'immagine sociale ad esso collegata si sono diffusi ampiamente ed hanno avuto lunga vita. Annunciando a Zelter il fidanzamento di suo figlio, Goethe scriveva, il 1°-12-1817: « Hof und Stadt billigt die Verbindung, walche recht hübsche gesellige Verhältnisse begründet » (La corte e la città approvano il legame, il quale fonda piacevolissimi rapporti di società). Vd., anche la lettera di Goethe a Carus, del 2-10-1824.

¹¹ *Nouveaux Essais de critique et d'histoire*.

sue tendenze all'elevazione sociale. Tratteremo esaurientemente questo argomento piú avanti, poiché La Bruyère non dice nulla in proposito. Egli parla della stoltezza di questa classe, che si rivela nell'imitazione degli usi aristocratici di corte e nella smisuratezza delle spese dettate dalla vanità, e sintetizza, in alcuni ritratti, la sua dottrina del cuore, l'estraneità nei confronti del popolo e della natura; trova addirittura, nel confronto, parole piú comprensive per la corte; e poiché in generale ritrova nelle follie della "città" un'immagine distorta della corte (« Paris, pour ordinaire le singe de la cour ») si potrebbe giungere facilmente alle conclusioni di Taine: l'elemento dominante della cultura del XVII secolo, e in misura maggiore nella sua seconda metà, è la corte e tutto il resto non è che un'irradiazione dell'elemento cortigiano-monarchico.

Tuttavia, nella prima metà del secolo la situazione non è affatto tale. In questo periodo le energie spirituali non traggono origine dalla corte, e neanche dal popolo, ma da quello strato che successivamente verrà chiamato *la ville*. Le corti di Enrico IV, di Luigi XII e di Anna d'Austria non hanno alcuna influenza determinante sul classicismo in via di formazione; anche la protezione e lo stimolo che Richelieu fornisce alla vita culturale sono troppo incostanti e violenti per poter agire in maniera decisiva sull'andamento interno delle cose spirituali. Malherbe, Hardy, Balzac, Corneille, i signori di Port-Royal s'istruiscono e lavorano lontano dalla corte; i loro rapporti con essa sono diversi ed oscillanti, e comunque mai tali da poter parlare di un'azione direttiva della corte. Il *Cid* trionfò contro la volontà di Richelieu; l'Accademia venne creata indipendente e accettò di malavoglia, almeno inizialmente, la sua protezione; il gruppo di Madame de Rambouillet, che creò la cultura delle *précieuses*, si mantenne coscientemente lontano dalla corte. Uomini come Descartes, Pascal e il gruppo degli studiosi interessati alle scienze della natura e alla matematica (dal quale provenivano), appartenevano all'alta borghesia, che del resto fornì il maggior numero delle personalità di punta del secolo, e non ebbero nessun rapporto serio con la corte. Il primato dell'influenza della corte inizia solo con l'ascesa al trono di Luigi XIV, dopo la morte di Mazzarino, quindi intorno al 1660. Con questo momento inizia propriamente il "se-

colo di Luigi XIV", e non senza lotte. Nel corso delle lotte, o meglio dei conflitti spirituali, dei primi anni di regno di Luigi XIV si forma definitivamente il pubblico, *la cour et la ville*. Per comprendere le forze che vi dominano si devono studiare questi conflitti. Più chiari che altrove essi risultano, per noi, nella polemica su Molière. È il periodo dei primi successi parigini di quest'ultimo, che diventa il protetto, addirittura l'amico, del re ventenne. Nella polemica su di lui si rispecchia la lotta tra le due generazioni che dividono il secolo in due periodi nettamente separati; il primo in cui operano il razionalismo, la riforma della lingua, il preziosismo, l'eroismo romanzesco, la *tendresse*, in un rapporto di vicinanza e intersezione, ricco di fazioni politiche e religiose; il secondo in cui tutti questi motivi, dominati e riuniti, vengono a costituire un quadro culturale unitario. Nelle polemiche intorno a Molière durante gli anni successivi al 1660 seguiamo la penetrazione dei nuovi gruppi e le ultime resistenze opposte dai vecchi. Per queste ragioni Molière è per noi, in questo periodo di lotte parigine, un testimone importante.

Fin dall'inizio Molière ha dalla sua la corte e il pubblico e per avversari solo gruppi isolati e cricche che sono, almeno in parte, ancora molto potenti. Tra questi individui molti sono semplicemente invidiosi, come gli attori delle altre compagnie e alcuni drammaturghi, cui si aggiungono coloro che si sentono colpiti dalla satira molieriana e se ne irritano. Ma queste ragioni personali agiscono raramente da sole; nella maggior parte dei casi dietro ad esse si nasconde una fondamentale diversità. Noi cercheremo qui di prescindere da tutti gli elementi personali di discordia, invidia, irritazione, per cercare di sviscerare le posizioni di fondo.

Il primo di questi gruppi è quello dei salotti preziosi, delle *ruelles*. Esso viene preso di mira già nelle *Précieuses ridicules*, riappare come guastafeste nella prima scena dei *Fâcheux*, e viene trattato estesamente nella *Critique de l'École des Femmes*; viene deriso anche nell'*Impromptu de Versailles*, in particolare con la sfacciata osservazione che il *marquis ridicule* è ora l'indispensabile requisito di ogni commedia, come un tempo il *valet bouffon*. Questo gruppo di persone è costituito quindi prevalentemente da nobili, benché

molti borghesi lo scimmiottino per snobismo. I “marquis” esagerano la moda, parlano il gergo prezioso che li trascina alla stupidità ed alle penose freddure; non capiscono niente, danno giudizi su tutto e sono posseduti da folle fanfaronaggine e vanità; si considerano padroni del teatro, si siedono sulla scena e disturbano la rappresentazione con il loro comportamento rumoroso e pretenzioso. Si arrogano il diritto di decidere dell’insuccesso o del successo di ogni *pièce*, si sentono arbitri nati ed hanno qualche poeta nel loro seguito personale; uno si vanta che al suo *lever* assistano sempre almeno una mezza dozzina di *beaux-esprits*, e un altro si gloria del fatto che Corneille (il poeta più rappresentativo della vecchia generazione) gli legge tutto quello che scrive. Nelle donne si aggiunge a tutto ciò una pudicizia affettata. Abbiamo quindi la società preziosa, in quest’epoca già in piena decadenza, cui si oppone il senso della misura, della naturalezza e della ragionevolezza. Con ciò concorda anche la critica agli attori dell’Hôtel de Bourgogne, specialmente a Montfleury, il cui pathos tragico (« faire ronfler les vers ») è tanto ammirato dal “marquis”. In questa direzione l’ironia di Molière si rivela particolarmente ricca di inventiva, e sebbene non abbia avuto un successo duraturo (l’Hôtel de Bourgogne rimase il primo palcoscenico tragico) non si può negare che in essa va ricercata una componente della fortuna di Molière. Il passo dell’*Impromptu* in cui si ironizza sui re in stile Montfleury (« Vous moquez-vous? Il faut un roi qui soit gros et gras comme quatre... ») deve aver rapito in un’estasi di riso l’allora ventiquattrenne re, snello ed elegante; e ancora questa scena ci chiarisce il senso della comune giovinezza che, almeno nei primi anni di Luigi, deve essere stato molto forte nel gruppo di Molière, Racine, La Fontaine e Boileau, permettendo a Molière, almeno per un certo tempo, di fare del re una specie di suo complice.¹²

La situazione si presenta con massima chiarezza nella *Critique de l’École des Femmes*. Nel dibattito il buffo marchese ed il pedante poeta Lysidas rappresentano gli avversari preziosi di Molière; suo

¹² A questo proposito si ricordi l’aneddoto secondo il quale il re avrebbe ispirato la scena del cacciatore nei *Fâcheux*. *Ménagiana* III, 24; Grimarest, *Vie de Molière*, éd. Li-seux, p. 22.

portavoce è invece Dorante. I marchesi del campo dei preziosi sono già una minoranza ed hanno cionondimeno per i loro avversari, ammiratori di Molière, nient'altro che disprezzo. Ma quali sono questi ammiratori contro cui si volge il disprezzo dei preziosi? In primo luogo il grande pubblico; nella *Critique de l'École des Femmes* esso compare come *parterre*.¹³ Ed è proprio il *parterre* che è disprezzato dal buffo marchese della *Critique*. Dorante, che difende il *parterre*, come portavoce di Molière, sembra voler giocare il « bon sens du peuple » contro il preziosismo della nobiltà; ma non è così semplice. Dorante infatti, che è lui stesso uno *chevalier*, attacca espressamente solo una parte della nobiltà, « une douzaine de messieurs qui déshonorent les gens de cour par leurs manières extravagantes et font croire parmi le peuple que nous nous ressemblons tous ». Questa affermazione viene confermata subito dopo. E infatti Dorante, contro Lysidas, il letterato pedante e invidioso (alleato del marchese) che vorrebbe distruggere a suon di regole il rivale Molière baciato dal successo, ricorda l'applauso riscosso a corte dall'*École des Femmes*. Viene così smascherato il disprezzo che Lysidas nutre per la corte, non inferiore a quello del suo alleato, il marchese, per il *parterre* (in pieno accordo con lo stile della vecchia generazione dei preziosi, la generazione dell'Hôtel de Rambouillet, che a ragione considerava insignificante la corte, allora incolta e rozza).

Ora però la situazione è cambiata: i veri competenti sono a corte, i veri dotti come i veri uomini di mondo; è lí che si forma il fiore del giudizio e del gusto. Dorante difende la corte contro il pedante Lysidas, con lo stesso calore con cui difende il *parterre* contro il marchese; e allo stesso modo parla, alcuni anni dopo, Clitandre nelle *Femmes savantes* (IV, 3) in un dialogo con Trissotin. La situazione descritta da Molière è quindi questa: il *bon sens*, il *naturel* e il *bon goût* si trovano nel *parterre* e a corte; bisogna piacere all'uno e all'altra, ed entrambi sono messi in rapporto con il giudizio naturale e sano, anche se forse il *parterre* giunge a questo giudizio piú direttamente e con minor raffinatezza; gli avversari

¹³ Il *parterre* corrispondeva spazialmente, ma non sociologicamente, alla nostra platea; in esso si trovavano però solo posti in piedi, i piú a buon mercato del teatro dell'epoca. Del *parterre* si tratterà piú approfonditamente nel seguito.

sono costituiti da cricche di marchesi preziosi e di pedanti che nella loro stravaganza disprezzano la corte quanto il *parterre*. Un'impressione del tutto analoga ci viene da Boileau, con la differenza che Boileau mette al posto del *parterre* la società urbana, *la ville*. Su questo problema, il problema dell'importanza e della composizione del *parterre*, ritorneremo ancora, poiché esso potrebbe modificare notevolmente l'immagine che del pubblico ci siamo fatta in seguito all'analisi dell'espressione *la cour et la ville*. Qui ci basta ricordare come l'unità culturale che si manifesta intorno al 1660, e che sta alla base della fioritura classica, nasca da un'alleanza o da una stretta comunanza tra il re e il suo seguito da una parte e un certo strato della popolazione cittadina dall'altra (di cui manca ancora una precisa definizione sociologica). E inoltre che questa alleanza è stretta contro il preziosismo e la pedanteria; che il grido di battaglia, è, a ragione o a torto, *bon sens e naturel*.

Non v'è dubbio che in questa alleanza il re e la corte abbiano una posizione socialmente primaria e rappresentativa; rimane però ancora da chiarire chi abbia fornito i contenuti del nuovo, comune sentimento, quale ne sia stata l'origine sociale. Lo si potrà comunque definire cortigiano-aristocratico solo se si attribuirà a questi due concetti un significato del tutto diverso da quello valido per i secoli precedenti. Ma anche in quest'ultimo caso sarà più l'evoluzione che l'origine dei nuovi contenuti a prestarsi ad una definizione mediante il termine cortigiano. Il re organizzò questi contenuti, che corrispondevano alla sua natura originariamente sana e vitale e servivano alla sua (non-aristocratica) politica, e il suo eccezionale potere gli permise di modificarli gradatamente, mentre lui stesso da loro protettore e promotore ne diventava il centro e lo scopo. Ma l'origine di tali contenuti era stata e rimase se non propriamente popolare certo borghese: un'origine che opponeva la ragione e la naturalezza al manierismo aristocratico.

Si trattò comunque di una vera alleanza, espressa dalla formula *la cour et la ville*, un ritorno a Malherbe contro Vaugelas e i preziosi. Gli aneddoti che vengono riferiti sia a Malherbe che a Mo-

lière¹⁴, secondo i quali ambedue leggevano i loro scritti a servi e bambini per provarne l'efficacia, sono molto caratteristici. Si tratta inoltre, in campo estetico, di una rievocazione dell'antica alleanza tra re e borghesia, sulla quale era cresciuta l'unità francese, e, peraltro (ne parleremo ancora estesamente), anche di un'esclusione radicale del popolo autentico.

Un altro gruppo di avversari di Molière si rivela nella polemica intorno al *Tartuffe*. Si tratta della *cabale des dévots*: di nuovo una cricca, ma infinitamente più potente di quel rimasuglio di preziosi che abbiamo visto, e dotata di una coesione interna di gran lunga maggiore. La vittoria riportata da Molière su questo gruppo costò notevole fatica, e fu resa possibile dalla circostanza che nel giovane re la voglia di divertirsi e il buon senso "popolare" erano più forti di un'amara comprensione della reale condizione spirituale della società: infatti la commedia affossava l'unica forma di cristianesimo possibile a quell'epoca. Chi, come gli antagonisti di *Tartuffe*, cadeva nel *naturel*, era perso come cristiano. Costui si abbandonava al mondo, che non era più cristiano. Non si trattava più, infatti, del mondo dei peccatori cristiani ma di un mondo non-cristiano. Durante la lunga lotta, un giorno Molière visitò il presidente del parlamento parigino, il Signor di Lamoignon, che come sostituto del re, allora assente, aveva proibito la rappresentazione (il re l'aveva permessa prima della sua partenza). Questi gli disse: « Je suis persuadé qu'elle [votre comédie] est fort belle et fort instructive; mais ce n'est pas à des comédiens d'instruire les hommes sur les matières de la morale chrétienne et de la religion; ce n'est pas au théâtre à se mêler de prêcher l'évangile ».¹⁵

La frase è importante per il suo pio orgoglio, la sua gentilezza ipocrita e la fermezza che ne traspare. Ma sarebbe stata impossibile

¹⁴ Cfr. Boileau, *Réflexion première sur quelques passages de Longin*.

¹⁵ Citato da Michaud, *Les Luites de Molière*, Paris 1925, p. 49. Cfr. anche la dichiarazione di Ménages in Parfaict X, 295 a, oppure *Ménagiana* I, p. 144. Estremamente caratteristica è una dichiarazione notevolmente insidiosa fatta da Saint-Evremond subito dopo la lettura del *Tartuffe*: « Je viens d'achever de lire Tartuffe; c'est le chef-d'oeuvre de Molière; je ne sais comment on en a pu empêcher si longtemps la représentation; si je me sauve, je lui devrai mon salut. La dévotion est si raisonnable dans la bouche de Cléante, qu'elle me fait renoncer à toute ma philosophie... » (da una lettera a M. d'Hervart, citata in P. Mèlès, *Le Théâtre et le Public à Paris sous Louis XIV*, Paris 1934, p. 332).

in un mondo cristiano. Solo duecento anni prima nessuno avrebbe potuto negare alla scena il diritto di predicare il Vangelo e la morale cristiana. Molière però si confuse e non trovò risposta. La trovò solo alcuni anni più tardi, nella prefazione alla versione stampata del *Tartuffe*. Ma anche qui essa non ha più forza; e del resto Molière non aveva alcun diritto di rispondere in quel modo; poiché egli non predicava il cristianesimo sul suo palcoscenico, e i suoi spettatori non si aspettavano da lui nulla di simile.

Tuttavia, con l'aiuto del re Molière trionfò anche sui *dévots*. Per quanto potente sia stato questo gruppo, e per quanto importanti siano i problemi postici dalla sua comparsa, esso non rientra a rigore nell'argomento che trattiamo, poiché, almeno come gruppo, rimase al di fuori del pubblico teatrale. Ci limitiamo qui a ricordarlo perché la lotta intorno al *Tartuffe* consente di definire la posizione del re nonché del pubblico realmente dominante. Il permesso definitivo di rappresentazione pubblica concesso dal re non derivò infatti da principi di politica culturale monarchica ma dallo spirito del pubblico parigino.¹⁶ Considerazioni politiche rendevano il re esitante e prudente, lo spingevano ad attendere il momento propizio. Quando, dopo la *paix de l'église* del 1669 questo si presentò, Luigi liberò il suo impulso naturale e permise la rappresentazione, con soddisfazione dei parigini, di Molière e di se stesso. In questo modo il re concedeva ai parigini di godere il piacere che il *Tartuffe* aveva dato a lui; a Molière successo e tanti guadagni; a se stesso infine la soddisfazione di fare un dispetto ai *dévots*, che cercavano continuamente di disturbarlo nei suoi divertimenti (ed anche in altri, di carattere più personale). Lo spirito da cui la *pièce* era permeata, spirito del *bon sens*, era senz'altro utile al regno; ma per qualità ed origine non era affatto uno spirito monarchico ed autoritario; era piuttosto lo spirito della classe media in via di emancipazione. Alcuni decenni dopo, all'epoca della Maintenon, Luigi avrebbe pensato in maniera completamente diversa: era diventato, anche nella politica culturale, autoritario ed esclusivamente monarchico. Nei primi tempi però (i grandi tempi di Mo-

¹⁶ Tuttavia sembra aver giocato anche un fattore politico, e cioè l'avversione del re per le cricche, che cercavano di sottrarsi alla sua influenza.

lière, La Fontaine, Boileau e Racine) egli sentiva ed agiva nello spirito del pubblico parigino e contro i preziosi e i devoti, in gran parte appartenenti a circoli aristocratici, i quali cercavano di difendersi dal nuovo spirito di corte e di città.

Per il reale contenuto e per la sua origine lo spirito della fioritura classica non è quindi semplicemente cortigiano ed aristocratico. E naturalmente non è neppure ciò che noi definiremmo popolare: questa la conclusione cui siamo giunti con l'analisi dell'espressione *la cour et la ville*.

In Molière abbiamo dunque trovato il *parterre*, al giudizio del quale l'autore del *Tartuffe* attribuisce tanta importanza. Ma in che rapporti sta il *parterre* con la *ville*? E ancora: questo termine si riferisce forse al vero, autentico popolo? Sembra che sia così, poiché il portavoce di Molière, Dorante, afferma in quel passo della *Critique de l'École des Femmes*:

... que le bon sens n'a point de place déterminée à la comédie; que la différence du demi louis d'or et de la pièce de quinze sous ne fait rien du tout au bon goût; que, debout ou assis, l'on peut donner un mauvais jugement; et qu'enfin, à le prendre en général, je me ferais assez à l'approbation du parterre, par la raison qu'entre ceux qui le composent il y en a plusieurs qui sont capables de juger d'une pièce selon les règles, et que les autres en jugent par la bonne façon d'en juger, qui est de se laisser prendre aux choses, et de n'avoir ni prévention aveugle, ni complaisance affectée, ni délicatesse ridicule.

Sembra proprio che accanto ad alcuni competenti di poche disponibilità sieda nel *parterre*, o vi prenda posto in piedi, il "popolo incolto". Al fine di chiarirne la posizione e l'importanza dobbiamo approfondire ulteriormente le testimonianze finora ottenute.

Nel *parterre* sono situati i posti di gran lunga meno cari del teatro; si tratta esclusivamente di posti in piedi che per le rappresentazioni normali¹⁷ costano quindici soldi; non solo sta scritto nella *Critique de l'École des Femmes*, ma anche in un famoso verso della nona satira di Boileau nel quale si dice pure qualcosa del pubblico del *parterre*:

¹⁷ In occasione di rappresentazioni eccezionali trenta soldi. Cfr. per particolari più precisi in Despois, *Le Théâtre français sous Louis XIV*, Paris 1874, pp. 105 e segg.

Un clerc, pour quinze sous, sans craindre le holà,
Peut aller au parterre attaquer Attila.

Si parla qui dei *clerics*, giovani scrivani dei tribunali e degli uffici amministrativi, come di frequentatori caratteristici del *parterre*. Furetière dice alla fine del secolo nel suo vocabolario: « Parterre signifie aussi l'aire d'une salle de comédie où le peuple l'entend debout »; e aggiunge: « le parterre serait le plus beau lieu pour entendre la comédie, sans les incommodes qui s'y trouvent, sans les querelles qui y arrivent ». Come risulta da ambedue le testimonianze il *parterre* sembra essere una zona inquieta; e ciò viene confermato da tutte le altre notizie che io ho trovato su questo argomento nel XVII secolo. Alla fine del XVI e fino al XVII secolo inoltrato l'Hôtel de Bourgogne era un luogo malfamato nel quale non si recavano le persone per bene e tanto meno le donne di rango superiore.¹⁸ Uno dei prologhi fatti stampare nel 1610 dal comico burlesco Bruscambille ci informa sul modo in cui allora si trattava il pubblico e in generale sull'atmosfera del teatro di quell'epoca.¹⁹ Nel *Prologue sur l'impatience des spectateurs* egli dice:

...à peine entrés dans ce lieu de divertissement, dès la porte, vous criez, à gorge déployée: commencez, commencez... nous avons bien eu la patience de vous attendre de pied ferme, et de recevoir votre argent à la porte d'aussi bon coeur, pour le moins, que vous nous l'avez présenté... Mais c'est encore bien pis quand on a commencé: l'un tousse, l'autre crache, l'autre pette, l'autre rit, l'autre gratte son cul: il n'est pas jusqu'à Messieurs les Pages et les Laquais qui n'y veulent mettre le nez; tantôt faisant intervenir des gourmandes réciproquées, maintes fois à faire pleuvoir des pierres sur ceux qui n'en peuvent mais... Pour ce sortes de gens, je les réserve à leurs maîtres, qui peuvent, au retour, par une fomentation d'étrivières, appliquées sur les parties postérieures, éteindre l'ardeur de leur insolence... Il est question de donner un coup de bec en passant à certains péripathétiques qui se pour-

¹⁸ La situazione era già tale negli ultimi tempi della *confrérie de la passion*. Cfr. a questo proposito Parfaict *op. cit.*, volume 3, p. 224 e segg., in particolare p. 237, nota a, e Eugène Rigal, *Alexandre Hardy*, Paris 1889, chap. 2.

¹⁹ *Prologues tant sérieux que facétieux*. Bruscambille è il nome d'arte dell'attore; il suo vero nome era Deslauriers. Non ho avuto in mano il libro, ma solo degli estratti citati da Parfaict, *op. cit.*, IV, p. 138 e segg., inoltre da J.-A. Dulaure, *Histoire civile, physique et morale de Paris*, 3^a éd., Paris 1825, vol. 6, pp. 86 e segg.; infine anche da Rigal, *op. cit.*, p. 145. Cfr. anche la bibliografia di Rigal. I dialoghi di Bruscambille sono interessanti anche perché mostrano l'ingresso della metafora grottesca nella lingua farsesca popolare, per esempio: « ...je vous conjure... de recevoir un clystère d'excuses aux intestins de votre mécontentement... ».

meinent pendent que l'on représente: chose aussi ridicule que de chanter au lit, ou de siffler à table. Toutes choses ont leur temps, toute action doit se conformer à ce pourquoi on l'entreprend. Le lit pour dormir, la table pour boire, l'hôtel de Bourgogne pour ouïr et voir, assis ou debout, sans bouger, non plus qu'une nouvelle épousée...

La gente che Bruscabille così apostrofa è certamente popolo, ma è un popolo che si trova già al limite di ciò che noi definiamo la plebaglia delle grandi città. Questa situazione si modifica nel corso dei decenni successivi con l'azione di Hardy e dei suoi immediati successori. Tuttavia l'evoluzione è molto graduale, e il *parterre* è difficile da educare. Nel 1633 gli abitanti delle vie Michel-le-Comte e Grenier-Saint-Lazare ottengono che vengano proibite le rappresentazioni di un nuovo teatro fondato nel loro quartiere; e ciò in considerazione dei possibili disturbi al traffico delle strette viuzze, che sono abitate da « plusieurs personnes de qualité et officiers de cours souveraines », e con riferimento espresso ai ladrocinii e alle violenze che un tale vicinato potrebbe causare.²⁰ La protezione di Richelieu e l'azione di Corneille (*Polyeucte*, in particolare, ha dato l'impulso decisivo) modificano le opinioni sul teatro e spingono il governo a prendere delle misure che definitivamente lo ripuliranno e riabiliteranno ad un tempo. Il decreto del 1641 va inteso in questo senso. Esso proibiva agli attori, tra i quali vi erano già allora artisti famosi come Mondory e Bellerose, gli argomenti e le parole immorali, ma contemporaneamente conferiva loro un'uguaglianza nei diritti borghesi.²¹ Questo decreto è l'inizio di una lunga serie di provvedimenti che si protrae per tutto il secolo e che precipuamente ha lo scopo di educare il pubblico. È necessario procedere costantemente contro lo sguaiato *parterre*, contro paggi e lacché, contro soldati rumorosi e contro *filous* di tutti i tipi. Leggiamo continuamente di liti e chiasso nei teatri, di persone o gruppi che vi penetrano con la violenza, senza pagare, di feriti o di uccisi. Parfaict riferisce addirittura di un poeta che pieno di orgoglio misura il suc-

²⁰ Parfaict, *op. cit.*, V, 50.

²¹ Parfaict VI, 131. Cfr. Lyonnet, *Les Premières de Corneille*, Paris 1923, p. 94 e segg. Sulla posizione di musicisti e cantanti vd. Mélése, *op. cit.*, p. 382 e p. 417.

cesso di una sua *pièce* in base ai quattro *portiers* rimasti uccisi la sera della *première*.²²

Da quanto scrive Chappuzeau nel 1674 sembra che tutto ciò appartenga ormai al passato:

Les portiers... en pareil nombre que les contrôleurs et aux mêmes portes, sont commis pour empêcher les désordres qui pourraient survenir, et pour cette fonction, avant les défenses étroites du Roy d'entrer sans payer, on faisoit choix d'un brave, mais qui d'ailleurs sceust discerner les honnestes gens d'avec ceux qui n'en portent pas la mine. Ils arrestent ceux qui voudraient passer outre sans billet... L'hostel de Bourgogne ne s'en sert plus, à la réserve de la porte du théâtre, et en vertu de la déclaration du Roy elle prend les soldats du régiment de ses gardes autant qu'il est nécessaire; ce que l'autre troupe²³, qui a des portiers, peut aussi faire au besoin. C'est ainsi que tous les désordres ont été bannis, et que le bourgeois peut venir avec plus de plaisir à la Comédie.²⁴

Ma il decreto del re, a cui Chappuzeau si riferisce²⁵, è stato emesso solo poco prima, e se ne può dedurre la necessità. Del resto neanche quel decreto ha avuto un successo duraturo, come risulta dal sopracitato passo di Furetière²⁶ e da analoghe testimonianze posteriori. Ancora nel 1687 gli attori della Comédie Française, nel frattempo unificata, ebbero grandi difficoltà a trovare un locale adatto, dopo essere stati scacciati dal loro teatro. In tutti i quartieri della città che si prestavano allo scopo si sollevarono le proteste della popolazione, e in particolare del clero.²⁷

D'altro canto la descrizione di Chappuzeau dimostra che nel *parterre* prendeva posto anche un altro pubblico, appunto quello che doveva essere protetto dal disordine e da ogni disturbo, il

²² Parfaict VI, 150. Cfr. anche i due *filous* nella scena della *Comédie de la Comédie* di Dorimon (1661) in Parfaict IX, 31. A proposito dei disordini negli anni Sessanta e Settanta cfr. Moland, *Vie de Molière*, p. 230. Sull'opposizione, coronata da successo, di Molière al diritto degli *officiers de la Maison du Roi* di partecipare gratis alle rappresentazioni, e i relativi disordini, vd. Parfaict X, 94, nota. A proposito di un incidente analogo con l'ambasciatore di Savoia vd. Mélése, *op. cit.*, p. 63. Per altri disordini ed incidenti *ibid.*, p. 215 e segg.

²³ Qui si intende il teatro dell'Hôtel Guénégaud, che era stato costituito poco tempo prima con la riunione del Marais ai resti della troupe di Molière.

²⁴ *Le Théâtre Français* par Samuel Chappuzeau, éd. Monval, Paris 1875, p. 147. Per i decreti citati *ibid.*, p. 153.

²⁵ Riportato da Mélése, *op. cit.*, p. 419.

²⁶ Vd. sopra p. 37.

²⁷ Lettera di Racine a Boileau, dell'8 agosto 1687.

bourgeois. La vecchia genia dei lacchè, soldati, paggi, giovani *clerics* e personalità indefinibili, che sempre aveva mostrato propensione per lo spettacolo, viene gradualmente sospinta ai margini dalla media borghesia. Tuttavia non sparirà mai, rimanendo sempre una specie di condimento dell'atmosfera del teatro francese. Quando rispetta certi limiti essa trova spesso nel vivace (*malin*) borghese parigino simpatia e divertita comprensione. Ma comunque è il borghese che prevale poi nel *parterre*, e accanto a lui si trovano scrittori e critici, tranne quelli divenuti già "importanti". Senza ombra di dubbio è a questo pubblico, in parte costituito da letterati, che si riferisce Molière (si pensi alle sue parole, sopra citate). Del resto non sono le prime parole pronunciate con questo intento. In un libro apparso nel 1642, cioè all'epoca della massima fioritura di Corneille, firmato da Charles Sorel, il *parterre* viene esaltato in termini del tutto analoghi.²⁸ Sebbene sia un posto orrendo, per la « presse de mille marauds qui s'y trouvent mêlés parmi les honnêtes gens », e per il disordine provocato da questo pubblico, non vi si dovrebbe rinunciare, ché per vedere e sentire è il posto migliore, addirittura della maggior parte dei palchi; non si dovrebbe essere troppo schizzinosi, poiché nel *parterre* vi è anche del pubblico assolutamente per bene: « l'on y trouve quelquefois de fort honnêtes gens, et même la plupart de nos poètes, qui sont les plus capables de juger des pièces, ne vont point ailleurs ». All'epoca di Molière, cioè vent'anni dopo, troviamo più frequentemente tali giudizi positivi, e proprio sul *bourgeois*. Un difensore del tanto violentemente attaccato *Cocu imaginaire* (*Sganarelle*) di Molière afferma che le commedie di Molière sono eccellenti « puisque la cour les a non seulement approuvées, mais aussi le peuple qui dans Paris sait parfaitement bien juger sur ces sortes d'ouvrages », e che il successo di *Sganarelle* sarebbe da considerare ancora più notevole in quanto fu rappresentato in estate e durante i festeggiamenti in onore del matrimonio del re, cioè in un periodo in cui quasi tutte le *gens de qualité* erano assenti da Parigi:

²⁸ *La Maison des jeux*, citato in Parfaict VI, 128 e segg., anche da Lyonnet, *op. cit.*, p. 92 e segg. L'opera non è mai stata in mano mia; cfr. il dato bibliografico riportato nel sommario all'inizio del libro di Rigal su Hardy (Paris 1889).

il s'y est trouvé néanmoins assez de personnes de condition pour remplir plus de quarante fois les loges et le théâtre du Petit-Bourbon, et assez de bourgeois pour remplir autant de fois le parterre.²⁹

Qui il *bourgeois* viene definito come l'autentico frequentatore del *parterre*, come accade molto spesso in quell'epoca, e non si fa nessuna differenza tra *bourgeois* e *peuple*; ambedue possono essere contrapposti, e in egual misura, alle *personnes de qualité* o *de condition*. Non è possibile constatare, e personalmente tenderei a negarlo, che il gusto del *bourgeois* si sia distinto costantemente ed essenzialmente da quello del pubblico di corte. Possiamo riportare alcune testimonianze. Negli anni Quaranta si ricorda più volte che il *bourgeois* si sarebbe abituato con difficoltà alla tragedia classica, che avrebbe preferito i mutamenti di scena, le avventure romanzesche e le decorazioni. Ma una parte della nobiltà si trovava nella stessa situazione. Più tardi successe la stessa cosa con gli spettacoli coreografici, le *pièces à machine*. Nella *Muse Historique* di Loret, 1661, si legge: « Les changement de théâtre, dont le bourgeois est idolâtre »; ma la corte non era diversa. Si pensi anche alla testimonianza di La Fontaine:

Des machines d'abord le surprenant spectacle
Éblouit le bourgeois et fit crier miracle;
Mais la seconde fois il ne s'y pressa plus,
Il aime mieux le Cid, Horace, Héraclius.³⁰

Se infine si considera il crescente favore di cui godevano presso il re i balletti, le opere e gli spettacoli coreografici, non risulta praticamente possibile rilevare una differenza sostanziale del gusto borghese rispetto a quello del pubblico di rango più elevato, o almeno non nel senso che il borghese preferisse i *genres* più bassi e trascurasse lo stile più elevato e sublime. Un giudizio di questo genere sarebbe sicuramente sbagliato. Corneille e Racine hanno potuto annoverare tra i loro ammiratori anche i *bourgeois*. Non sappiamo

²⁹ Parfaict, VIII, 391. A proposito del rispetto di Regnard per il *parterre* cfr. Mélése, *Théâtre*, p. 210 e segg. e *Répertoire*, p. 17.

³⁰ *Epîtres* XII, vers. 11 segg. Cfr. anche il resto dell'*Epître* e, sempre su questo tema, Despois, *Le Théâtre français sous Louis XIV*, Paris 1874, p. 335 e segg.

forse che nel 1660, per festeggiare la pace di Saint-Jean-de-Luz, l'Hôtel de Bourgogne diede addirittura una rappresentazione gratuita di una vera tragedia classica, lo *Stilicon* di Thomas Corneille, « contribuant de bonne grâce, au plaisir de la populace »? ³¹

Cerchiamo di renderci ben conto di cosa sia nel XVII secolo francese un *bourgeois*. Troviamo alcuni borghesi (naturalmente sentendo questa parola non dobbiamo pensare all'ideologia marxista della lotta di classe) nelle commedie di Molière. Gorgibus nelle *Précieuses*, Monsieur Jourdain e Chrysale nelle *Femmes savantes* sono dei *bourgeois*; anche le case dell'*Avare* e del *Malade imaginaire* sono case borghesi. Si tratta in tutti questi casi di solide e benestanti famiglie di vecchia borghesia. Tuttavia si viene a sapere ben poco delle basi pratiche della loro sussistenza (ritorneremo ancora su questo punto) e neanche si sa bene se li si debba considerare tipici frequentatori del teatro. Per contro conosciamo, grazie a numerose testimonianze, un determinato gruppo di borghesi parigini considerati frequentatori caratteristici, per così dire proverbiali, del *parterre*: si tratta dei « marchands de la rue Saint-Denis ». Stando ad un aneddoto riferito da Marmontel ³², già Corneille desiderava un « parterre composé de marchands de la rue Saint-Denis ». In seguito le testimonianze si moltiplicano. Per esempio nel 1662 d'Aubignac rispondeva con uno scritto polemico a Corneille, il quale aveva affermato che prima di criticare il suo dramma (*Persée et Démétrius*) gli altri avrebbero dovuto scrivere essi stessi opere migliori: « Voudrait-il suspendre sa réputation jusqu'au temps que tous les marchands de la rue Saint-Denis eussent fait des comédies meilleures que les siennes? » ³³. Oppure, la *Zélinde* di Visé, una commedia composta contro l'*École des Femmes*, si svolge nella casa di un « marchand de dentelles de la rue Saint-Denis », che dimostra di essere un costante frequentatore del *parterre*; egli riferisce di « quinze ou seize marchands dans cette rue qui.. depuis 30 ans... ont vu toutes les comédies que l'on a jouées; et... tout ce qu'il y a d'illustres

³¹ *Muse Historique* del 21 luglio 1660; cfr. Parfaict, VIII, 366. Peraltro, proprio in quel periodo la tragedia si trovava nel programma degli spettacoli.

³² Littré ad verbum *parterre* sec. Marmontel, *Oeuvres*, t. VI, p. 327.

³³ Parfaict, IX, 183.

bourgeois à Paris se rapporte au sentiment de ces Messieurs ».³⁴ La cosa più interessante è senz'altro un passo di Boursault sulla prima del *Britannicus* di Racine (1669): il *parterre* non sarebbe stato pieno come egli temeva. Infatti, un altro avvenimento, « ayant attiré à son spectacle tout ce que la rue Saint-Denis a de marchands, qui se rendent régulièrement à l'Hôtel de Bourgogne, pour avoir la principale vue de tous les ouvrages qu'on y représente, je me trouvais si à mon aise... ».³⁵ Qui i commercianti della rue Saint-Denis si presentano, come del resto anche nella *Zélinde*, come regolari spettatori delle prime.

Forse non è troppo avventato definire tipico questo frequentatore proverbiale del *parterre*. Ma questa gente è il popolo? Non lo è, né nel senso medievale-cristiano né in quello moderno, di proletariato o di popolo nazionale. Costoro costituiscono solo una certa parte del popolo. Del resto non sono neanche *bourgeois* nel senso della lotta di classe³⁶, e neppure "piccoli borghesi". Si tratta piuttosto di proprietari di botteghe, di *boutiquiers*, di titolari di negozi di mode e di merci di lusso. Il quartier Saint-Denis era nel XVII secolo più o meno quello che è oggi la rue de la Paix, o almeno quello che essa era fino a poco tempo fa. Oltre a sarti, guantai, venditori di pizzi, gioiellieri e così via, vi si trovavano i negozi più noti di ottica di precisione, di strumenti musicali, di vetri di lusso, ad esempio un *fabricant de mouches* e l'*épinglier de Sa Majesté la Reine, maître Jean Bourgeois*.³⁷ Si tratta di benestanti appartenenti all'alta borghesia, il cui benessere dipende per di più dal consumo di merci di lusso, e quindi dalla *société*. È gente

³⁴ Cfr. a questo proposito Michaud: *Les Débuts de Molière à Paris*, Paris 1923, p. 229 segg. Una ristampa della *Zélinde* si trova in *Molière und seine Bühne. Molière-Museum*, edito dal Dr. H. Schweitzer, 3 fascicoli (nel titolo è stampato, evidentemente per errore: Erster Band), Wiesbaden 1881, Edizione Propria, pp. 19-68, con introduzione e note di H. Fritsche.

³⁵ Parfaict X, 430. Cfr. anche il passo citato in Mélése, *Théâtre*, p. 133, del *Parnasse réformé* di Guéret (1669). La commedia di Champmeslé *La Rue Saint-Denis* (atto unico, 1682) non l'ho purtroppo mai avuta sotto gli occhi.

³⁶ Tuttavia lo sviluppo del concetto mostra già una tendenza evolutiva in questa direzione. L'edizione in mio possesso del dizionario di Furetière (1727) porta alla voce *bourgeois*: « Les ouvriers appellent aussi *bourgeois* celui pour lequel ils travaillent ». Esempio: « il faut servir le bourgeois. Le maçon, l'artisan tâchent toujours à tromper le bourgeois ».

³⁷ Sono debitore, per questi particolari, alle ricerche intraprese gentilmente da M. Albert-Marie Schmidt su mia richiesta. Schmidt mi riferisce tra l'altro che il più noto negozio di pizzi impiegava circa cinquanta operaie di Brügge e Venezia.

appartenente alla classe che all'epoca della Fronda lamenta l'esodo della corte e la flessione degli affari, e che in questa maniera determina l'indebolimento del movimento a Parigi. Si tratta anche di persone dotate di grande influenza. Quando, grazie all'idea di Pascal, i primi omnibus presero a percorrere la città, questi personaggi furono tra i primi a pretendere che una linea passasse per il loro quartiere.³⁸ Nonostante il loro benessere economico costoro si permettevano solo eccezionalmente un palco; ed esclusivamente per le loro donne, evidentemente per metterle al riparo da compagnie indesiderate, dal fracasso e dalla calca (come risulta dalla *Zélinde*). Personalmente essi preferivano il *parterre*: vi si vedeva abbastanza bene, ed era a buon prezzo.³⁹ Probabilmente qui entrava in gioco non solo lo spirito (tradizionalmente borghese) del risparmiatore ma anche la modestia, altrettanto rispondente allo spirito della borghesia di vecchia data. Il predominio pubblico e scoperto della industria accumulatrice e premiata iniziò solo molto più tardi; i palchi migliori o addirittura i posti sulla scena erano ancora considerati privilegio di classe della nobiltà e dei funzionari più elevati.

Cosa ci mostra questa indagine sul *parterre*? Non ci mostra il popolo, almeno non nel senso in cui abbiamo imparato a intendere questo termine oggi, bensì uno strato sociale ottimamente capace di fondersi con la più elevata società di corte, di farsi guidare da questa, di accettare per snobismo e ambizione i suoi punti di vista. Non abbiamo però ancora parlato del gruppo di collegamento, di quella classe così ramificata di funzionari (*robe*), che in relazione al rango della loro carica appartenevano in genere al *parterre*, e i più elevati, allo strato della *gens de condition*. Già la considerazione della sola *bonne bourgeoisie* che ancora si occupa di commercio ci ha insegnato che si tratta, dal punto di vista sociologico, di un

³⁸ Lettera di Gilberte Périer in *Lettres, Opuscules et Mémoires de M.me Périer et de Jacqueline etc.*, éd. Faugère, 1845, p. 83, riportata anche in Pascal, *Pensées et Opuscules*, piccola edizione Brunschvicg, p. 247.

³⁹ Vi si trovavano anche posti di prezzo medio che essi potevano procacciarsi: panche in file ascendenti dietro al *parterre* (*amphithéâtre*), probabilmente occupate in genere da pubblico borghese, anche se occasionalmente riservate a principi della famiglia reale quando questi apparivano con ampio seguito; inoltre i palchi più alti. Per quanto riguarda i prezzi e il numero dei posti nell'ultimo teatro di Molière, il Palais Royal, dopo il rifacimento, cfr. il recente *Molière's Theatre in 1672-1673*, di William Leonard Schwartz, *Publications of the Modern Language Association*, vol. LVI, 1941, p. 395 e segg.

annesso della società, che cioè *la cour et la ville* costituiscono un'intima unità. Nei confronti di questa società il borghese del *parterre* possiede una coscienza di sé e della sua classe solo negativa e formale; conosce i suoi limiti, i confini sociali che gli sono posti; *il se connait*, come si diceva allora. Ma spiritualmente si identifica con essa. Di qui la possibilità della grandiosa coesione di stile e gusto del *grand siècle*. Sembra qui che ci riavviciniamo alla tesi del Taine, secondo la quale, infatti, l'elemento dominante della cultura francese classica fu la corte. Noi non siamo di questo avviso. Come risulterà chiaramente più avanti, riteniamo che abbia dominato invece uno spirito non certo definibile in termini di ceto ma invece spontaneamente comune alle due parti. Prima di affrontare questo argomento è però necessario dimostrare, sulla base di criteri interni, quella estraneità al popolo e quella dipendenza sociale del *parterre* che ci siamo finora sforzati di descrivere nel loro aspetto sociologico.

Se il *parterre* fosse stato "popolo", esso avrebbe rifiutato gli argomenti che offriva il teatro classico, poiché quest'ultimo non gli presentava nulla che avesse un rapporto con la sua vita: né la sua quotidianità, né una mitologia viva né la storia del paese.⁴⁰ Nelle commedie comparivano occasionalmente dei personaggi del popolo a sostenere parti comiche, personaggi che però non erano mai presentati nella serietà della loro esistenza. Piuttosto essi erano manifestamente destinati a sollazzare i membri delle classi più elevate. Dal punto di vista del contenuto le commedie più raffinate e tutte le tragedie erano completamente estranee al popolo. Esse presupponevano una forma mentis che proprio allora cominciava a svilupparsi in strati sociali più ampi ma anche e comunque elevati, a partire da quell'epoca definiti "colti". Sulla base di questa forma mentis vengono pronunciati i giudizi critici, né mai si sente che il *parterre* si ribelli. A quel tempo non si aveva un termine specifico per "colto"; *poli*, *galant*, *bel-esprit*, *honnête* approssimavano il concetto di cultura da diversi lati, talvolta avvicinandosi molto, ma mai centrandolo. In molti casi si diceva *savant* per dire colto, fondando così sul sapere il giudizio sul buon gusto. Ma questo sapere non si

⁴⁰ Cfr. a questo proposito Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, seconde partie, lettre XVII.

limitava ai dotti; anzi spesso l'istruzione del dotto lo ostacolava (si pensi alle *Femmes Savantes*, e in particolare al colloquio di Clitandre e Trissotin; 4, 3). Molière ironizza nel *Misanthrope* (3, 1) sui *marquis* che tutto sanno senza aver imparato nulla, che giudicano tutto senza occuparsi seriamente di nulla:

Pour de l'esprit, j'en ai, sans doute, et du bon goût,
A juger sans étude et raisonner de tout;
A faire aux nouveautés, dont je suis idolâtre,
Figure de savant sur les bancs du théâtre...

Ma in fondo i marchesi hanno ragione. Per la capacità di giudizio che viene richiesta basta possedere lo spirito del secolo; le necessarie conoscenze specifiche sono comprese in esso, poiché ambedue si imparano nelle scuole dei gesuiti, dagli educatori e precettori e soprattutto nella stessa vita di società. Certe nozioni di mitologia e storia antica che ancora nel XVI secolo potevano essere considerate di pertinenza degli eruditi sono diventate, nel XVII, patrimonio generale della società. Anche l'uso corretto della propria lingua è entrato nella sfera della *société* nel corso dell'evoluzione che ha portato da Malherbe a Vaugelas, e in seguito all'educazione linguistica esercitata e diffusa dai salotti dei preziosi; gli eruditi che se ne occupano sono essi stessi al servizio del *bon usage*, cioè dell'uso linguistico vigente in società. Infine, i criteri secondo i quali si deve giudicare il valore intrinseco delle opere d'arte (cioè le sensazioni e i pensieri in esse espressi, le azioni e i caratteri che vi compaiono) si diffondono, a partire dalla fine del XVI secolo, dalla sfera degli eruditi a quella dei colti. A ciò provvedono le traduzioni e le parafrasi dei più importanti testi critici dell'antichità e, oltre a queste, sia le opere d'arte sia le pubbliche discussioni intorno ad esse (tanto coltivate da letterati ed amatori). In tal modo si adattano le dotte regole dell'estetica umanistica ai bisogni della società colta. Cade così del tutto la separazione tra spontaneità popolare e comprensione erudita dell'arte, separazione che nel XVI secolo si era potuta osservare in molte circostanze. I due termini scompaiono quasi completamente e al loro posto subentra il fronte compatto dell'opinione pubblica delle persone col-

te; anche i conflitti che sorgono all'interno di questa compagine si svolgono su una base comune, che non può possedere chi non appartiene allo strato delle persone colte. Il risultato è la critica estetica colta, di cui basta considerare le parole d'ordine più importanti e più generalmente riconosciute (*vraisemblance* e *bienséance*) per capire quanto poco "popolare" sia l'impostazione.

La *vraisemblance*, sulla quale vengono essenzialmente fondate le nuove regole di unità, è il prodotto di una forma mentis che considera inverosimile e perciò fastidioso il cambiamento del luogo dell'azione a causa della piccolezza e dell'identità della scena, e altrettanto la durata del tempo a causa della brevità della rappresentazione. Tale forma mentale è colta e di *société* ad un tempo. In essa confluiscono l'incapacità razionale e orgogliosa a lasciarsi coinvolgere nell'illusione fantastica e il disprezzo per l'*indocte et stupide vulgaire* che invece vi è disposto. Della terza unità, l'unità razionale dell'azione, possiamo dire qui qualcosa di più fondamentale. La sacra rappresentazione medievale non doveva preoccuparsene, poiché essa seguiva uno schema predeterminato. Nella storia del mondo e della Salvazione, da Adamo a Gesù e oltre, fino al Giudizio Universale, l'unità era realizzata in ogni momento. Ogni spettatore ne era costantemente consapevole, ed essa veniva costantemente evocata nella sua memoria dalla struttura della scena. Ogni luogo, ogni tempo, ogni argomento, ogni vertice di stile s'inseriva in questa cornice: tutto s'inscriveva in essa. Solo quando la cornice andò perduta, quando cessò di esistere il popolo cristiano, ci si dovette preoccupare dell'unità. Perciò l'arte scenica medievale, come del resto tutta l'arte medievale, godeva di grande libertà nel trattare ogni vicenda. All'interno di questa sua cornice essa non urtava contro alcuna limitazione; non solo tempo e luogo potevano cambiare a piacere, non solo le azioni più diverse potevano essere collocate le une accanto alle altre grazie al comune riferimento generale, ma mancava anche ogni timore di inserire nel serio e nel tragico la quotidianità, la normalità e la comicità. Tutto era in rapporto con la totalità, ed aveva un suo preciso posto nell'ambito di questa. Ma con ciò siamo già arrivati al secondo criterio, quello della *bienséance*.

Nell'idea di *bienséance* si mescolano motivi di ordine etico ed estetico, legati entrambi da un senso del tatto sviluppato ad un livello di estrema raffinatezza (moralità, norme di vita sociale e misura estetica non sono praticamente distinguibili). La vera e propria etica materiale, cioè quella che si riferisce all'azione morale o immorale, è comunque l'elemento meno forte della *bienséance*, e in essa troviamo soprattutto una *pruderie* legata ai costumi sociali, riguardante le parole indecenti. Ciò è evidente nella *Critique de l'École des Femmes*, ed ancora più seriamente in alcune memorabili parole di Corneille. Il fiasco della sua *Théodore* fu attribuito in parte alla eventualità, aleggiante nel dramma, di una prostituzione di Teodora.

Dans cette disgrâce, [scrive Corneille nel suo Examen⁴¹] j'ai de quoi congratuler à la pureté de notre scène, de voir qu'une histoire qui fait le plus bel ornement du second livre de Saint-Ambroise, se trouve trop licencieuse pour y être supportée. Qu'eût-on dit, si, comme ce grand Docteur de l'Église, j'eusse fait voir cette vierge dans le lieu infâme...

Del resto la critica moralistica non ebbe mai successo quando si trattava di un'opera importante; il culto delle passioni era troppo forte: la critica che per ragioni di *bienséance* voleva condannare l'amore di Chimène o la dichiarazione di Phèdre a Hyppolyte dovette ben presto tacere. Molto più efficace invece si rivelò la critica della *bienséance* in questioni di semplice decenza, quando per esempio un re non si comportava in maniera sufficientemente regale, o una principessa appariva troppo in confidenza con le donne del suo seguito e così via. Questa tendenza arriva alla follia quando per esempio si protesta per il fatto che Oreste appare nell'*Andromaque* come semplice ambasciatore nonostante sia figlio di re. La cosa realmente più importante del sentimento della *bienséance* è la seguente: sulla scena della tragedia non deve comparire nessun segno fisico della caducità e mortalità della creatura; solo sulla scena comica tale aspetto può essere tollerato, se entro limiti decenti, e se viene presentato espressamente come comico. La morte di Fedra sulla scena (l'eroina vi giunge in punto di morte per confessarsi) è già

⁴¹ *Oeuvres*, éd. Marty-Laveaux, t. V., p. 11.

al limite della tolleranza di quest'epoca. Ma in nessun caso un eroe tragico deve apparire in stato di imperfezione fisica. Nessuno deve essere vecchio, malato, cadente o deforme. Su questa scena non hanno posto né Lear né Edipo, a meno che non si prestino a trasformazioni dettate dalla *bienséance*. Una differenza fondamentale tra questa scena e la scena classica, per tanti altri versi considerata modello ed esempio, è questa: la separazione tra gli stili è molto più profonda di quanto non fosse nell'antichità.

Je n'ai pas laissé de trembler [dice Corneille nella prefazione del suo *Oedipe* riferendosi all'Edipo sofocleo⁴²], quand je l'ai envisagé de près, et un peu plus à loisir que je n'avais fait en le choisissant. J'ai connu que ce qui avait passé pour miraculeux dans ses siècles éloignés, pourrait sembler horrible au nôtre, et que cette éloquente et curieuse description de la manière dont ce malheureux prince se crève les yeux, et le spectacle de ses mêmes yeux crevés, dont le sang lui distille sur le visage, qui occupe tout le cinquième acte chez ces incomparables originaux, ferait soulever la délicatesse de nos dames... j'ai tâché de remédier à ces désordres...

Qui vediamo chiaramente quale sia la differenza fondamentale tra il pubblico francese e quello greco, e con ciò anche tra la struttura della tragedia greca e quella francese: nonostante tutte le differenze, il teatro greco e quello medievale-cristiano si trovano, nella loro rappresentazione della rovina fisica della creatura, su uno stesso piano e, insieme contrapposti al teatro francese. Altrettanto bene ci rendiamo conto del perché la base del teatro francese non sia mai potuta essere il popolo ma il pubblico. Se gettiamo l'occhio su una qualsiasi *préface*, su un qualsiasi scritto polemico dell'epoca notiamo subito che gli argomenti trattati, benché comprensibili a tutti e spesso superficialmente esposti, sono destinati esclusivamente alle persone colte. Questa critica estetica, che si è diffusa per tutta l'Europa, e che ancora oggi detiene un potere (per quanto naturalmente già molto scosso), è nata con il classicismo francese, assieme al nuovo padrone del teatro: il pubblico.

Ci domandiamo ora su cosa si sia basata la coesione interna

⁴² *Oeuvres*, t. 6, p. 126. Ricordiamo che originariamente la posizione di Corneille non era priva di contraddizione interiore nei confronti di questa tendenza del suo tempo. Nel *Cid* abbiamo Don Diègue, che almeno per un attimo è un vecchio. Cfr. anche l'epistassi di Attila, causa della sua morte.

del pubblico, come esso sia divenuto un'unità, e come sia pervenuto alla sua specifica cultura. A questo scopo dobbiamo nuovamente analizzare separatamente i due elementi che costituiscono il pubblico, *la cour* e *la ville*, di cui mostreremo le vie attraverso le quali entrambi sono pervenuti alla cultura comune.

La corte di Luigi XIV è costituita quasi esclusivamente da nobili. È bensì vero che il potere politico reale è nelle mani di pochi funzionari, per lo più di origine borghese; ma è altrettanto vero che l'atmosfera di società della corte è determinata dalla nobiltà, che qui confluisce. La storia di questa classe sociale e la sua origine, risalente ad una organizzazione militare ed economica di tipo feudale, sono state descritte più volte. Nel corso di una lunga evoluzione, in seguito al capovolgimento militare ed economico, la nobiltà aveva gradualmente perduto il suo ufficio di governo e di difesa; in special modo in Francia la formazione dell'unità nazionale si era svolta contro di lei, che peraltro aveva conservato un'autorità fondata sulla tradizione e a carattere eminentemente psicologico, le cariche militari più importanti e, infine, notevoli privilegi di classe di tipo fiscale e amministrativo. Ma le basi reali del suo potere le erano state sottratte. Alla nobiltà non era neppure riuscito di mantenere l'unità di classe: con l'acquisto di titoli nobiliari, con matrimoni, con la concessione dei titoli da parte dei sovrani, o addirittura con la semplice usurpazione, gli ambienti borghesi erano riusciti a penetrare in essa, sì che i suoi confini verso il basso erano sfumati e oscillanti.

Con le cariche e con il potere erano scomparse anche le fonti della sua ricchezza; impoverita e indebitata, sebbene la considerazione di cui godeva bastasse a procurarle sempre nuovi appoggi, la nobiltà non derivava più i suoi privilegi dal proprio potere di classe ma dal favore altrui, in particolare del re. La sua autonomia di classe era irrimediabilmente perduta. Il re, dal cui favore dipendeva per i più il benessere materiale, non concedeva alla classe come tale nessun potere reale. Questa evoluzione era iniziata già molto tempo prima dell'ascesa al trono di Luigi XIV. Essa compare già a partire dal XIV secolo; e la posizione della nobiltà feudale nelle guerre di religione e nella Fronda è un'ultima, disperata e già alquanto confusa resistenza. Richelieu affermò più volte, specie nel suo *Testament*

politique, che si doveva salvare la nobiltà; ma non pensava ad una restaurazione dell'originario potere feudale. Anzi, della nobiltà egli voleva fare una casta d'*élite* al servizio del re. Senonché, neppure questo piano venne realizzato. La nobiltà si vide negare la grande, decisiva e preminente responsabilità; non divenne, come in Prussia, il ceto funzionariale organicamente responsabile, poiché l'acquistabilità delle cariche e la potenza, ormai da tempo assestata, della classe amministrativa borghese le impedivano ogni esercizio esclusivo del potere amministrativo. Il re Luigi XIV completò questa evoluzione. Con l'istituzione degli intendenti egli distrusse il residuo potere provinciale della nobiltà, e inoltre la costrinse a vivere alla sua corte. Solo presso la corte gli appartenenti ad una classe un tempo così indipendente e nemica del potere centrale trovavano ricchezza, considerazione e impiego al servizio del re; un impiego che era militare o decorativo, o entrambe le cose insieme.

A corte la nobiltà dimostrò la sua forza socialmente creativa, ma non seppe dare alla società un carattere essenzialmente e positivamente nobiliare. Essa infatti aveva bensì conservato questo carattere, ma in una versione prevalentemente formale e negativa.

Con l'evoluzione economico-politica si era prodotto, sebbene più lentamente, anche un cambiamento spirituale all'interno della nobiltà. La cultura di corte del Medioevo non esisteva più da tempo, mentre quella umanistica non aveva ancora conquistato l'aristocrazia francese. All'inizio del XVII secolo numerose sono le dichiarazioni di aristocratici che rivelano una chiara avversione per la cultura: un *gentilhomme* non deve sapere nient'altro che usare a dovere le armi.⁴³ Questo atteggiamento cambia nell'ulteriore corso del secolo. L'idea di una nobiltà di natura, nobiltà spirituale e interiore, del tutto indipendente dal ceto ma più facilmente accessibile all'uomo nobile per nascita (che, anzi, è specificamente tenuto a conseguirla), questa idea viva in Italia fin dall'epoca di Dante, penetra ora anche in Francia, ma in una forma più tarda, che tende ad una perfezione sociale piuttosto che ad una auto-realizzazione personale ed indivi-

⁴³ Cfr. la lettera di Saint-Evremond al Comte d'Olonne; non è datata, ma è stata scritta verso la fine del decennio 1650-60; *Oeuvres mêlées*, Amsterdam 1706, I, p. 118. La lettera è riportata da Lanson, *Choix de Lettres du 17^e siècle*, Paris 1913, p. 448.

duale. Naturalmente l'idea della nobiltà di natura era stata attiva già prima in Francia, ed aveva avuto un'importanza determinante per esempio nel gruppo di Margherita di Navarra. Tuttavia il disordine ed il fanatismo delle lotte di religione, la particolare psicologia dei figli di Enrico II, la vittoria finale di Enrico di Navarra, individuo estraneo alla cultura, insomma, la mancanza di uno strato sociale che potesse diventare il portatore di un siffatto orientamento spirituale, ne aveva impedito la maturazione fino all'inizio del XVII secolo. È nella casa di Madame de Rambouillet che si concreta il cambiamento sociale; è di qui che esso inizia a diffondersi. La signora di Rambouillet discendeva dalla grande famiglia romana dei Savelli, e le sue capacità di riunire attorno a sé una *société* erano senz'altro un'eredità della grande tradizione rinascimentale italiana. Cionondimeno ella era o divenne francese e la forma di società che creò divenne la forma propriamente francese, esattamente il contrario di quella rinascimentale. Al posto della grande sala dei principi laici ed ecclesiastici, il cui sfarzoso mecenatismo proteggeva gli artisti e i poeti, Madame de Rambouillet creò il salotto⁴⁴, un luogo in cui si riunivano in intima compagnia gli appartenenti a un gruppo di persone per principio uguali, tra le quali non esistevano rapporti di dipendenza economica. Questo suo gruppo si componeva di membri dell'aristocrazia più elevata e delle persone più in vista dell'ambiente intellettuale (« le rendez-vous de ce qu'il y avait de plus galant à la cour et de plus poli parmi les beaux-esprits du siècle »⁴⁵); e se anche questi ultimi potevano trarre dal commercio con quella casa qualche indiretto vantaggio mancava però totalmente quel rapporto di dipendenza economica così caratteristico del Rinascimento italiano (si pensi per esempio alla corte degli Estensi). Per la maggior parte di costoro un tale rapporto non era neanche pensabile poiché erano essi stessi persone benestanti e indipendenti, amanti della cultura.⁴⁶ Nacque

⁴⁴ L'espressione è moderna, mentre a quell'epoca si chiamava *ruelle*, *alcôve*, *réduit*, *cercle*, *cabinet*. *Salon* aveva invece il significato, italiano, di sala ampia e sfarzosa.

⁴⁵ Tallemant des Réaux, *Historiettes*, éd. Monmerqué t. 3, p. 214.

⁴⁶ Dal punto di vista economico il re e il pubblico divengono, nel corso del secolo, sempre più determinanti per l'arte. Ma il re è lo Stato, dalla protezione del quale dipendono tutti i ceti e mestieri.

così intorno alla marchesa di Rambouillet quell'atmosfera di cultura, eguaglianza, calore e agevolezza di rapporti, cura delle relazioni, adattamento della vita interiore alle convenienze sociali, esclusione di ogni smisurata e abissale profondità: in breve quell'atmosfera che gli stranieri hanno avvertito fino al nostro secolo come specifica della società francese. Il salotto della signora di Rambouillet si sentiva del tutto aristocratico, e lo era anche; costituiva un potere indipendente nei confronti della corte e degli strati sociali inferiori, e questo potere si fondava in larga misura sui grandi nomi che ne facevano parte. Ma i portatori di questi grandi nomi non avevano più nulla di quel sentimento riottoso e feudale, caratteristico dei loro antenati. Nei rapporti con i loro amici, *beaux-esprits* e borghesi, l'ordine gerarchico si era ridotto ad un minimo appena avvertibile che però determinava in ambedue le parti un accurato rispetto delle distanze. Peraltro, l'atteggiamento mentale che dava coesione all'Hôtel de Rambouillet non era in realtà la spiritualità (ci esprimeremmo in termini troppo ristretti e moderni) ma la tanto discussa e definita *honnêteté*. Di essa mi limiterò a dire che non era un ideale ristretto ad una sola classe sociale poiché non era legata in linea di principio alla nascita o al modo di vita di una determinata casta. « Un honnête homme aux Indes » o « les honnêtes gens de l'antiquité. »⁴⁷ Sono espressioni composte che dimostrano come si tratti di un ideale riferito solamente alla personalità. Nel corso del secolo il numero delle persone cui tali espressioni si possono riferire diviene sempre maggiore. È addirittura caratteristico dell'*honnêteté* il fatto che essa prescinda completamente non solo dal ceto ma anche da ogni legame obiettivamente esistente. Chiunque può acquistarla a patto che voglia e sia capace di aver cura della propria personalità interiormente ed esteriormente, secondo il dettame dello spirito dell'epoca. Come risultato costui viene purificato da ogni qualità discriminante, non appartiene più ad una classe, ad un me-

⁴⁷ La prima espressione ricorre in una dichiarazione della Signora di Rambouillet, citata da Tallemant, *op. cit.*, p. 215; la seconda si trova in Balzac, *Lettre familières à M. de Chapelain*, Leida 1656, p. 105, dove si dice: « ...puisque j'entre dans la confidence de Lucrèce, d'Horace et des autres honnestes gens de l'antiquité... ». Del resto il termine *honestus* è stato usato, nel latino dell'epoca imperiale (ad esempio in Petronio o Seneca), con lo stesso senso.

stiere, ad un credo, ma è invece un *honnête homme*. Naturalmente in questa classificazione rientra in primo luogo l'attenta cura del mantenimento delle distanze. A un *honnête homme* si addice, infatti, anche il *se connaître*; anzi questa è una delle qualità più importanti per un borghese che voglia essere *honnête homme*. Se costui la possiede è un *honnête homme* in piena regola. « Rien du poète dans son commerce, et tout de l'honnête homme », dice Saint-Simon (che sa giudicare) lodando Racine.⁴⁸ Ed intende dire che questo poeta di origini borghesi sapeva inserirsi perfettamente nella *société*, conosceva il suo posto, ed era perciò totalmente accettato. Si tratta quindi di un ideale assoluto che riguarda direttamente la persona umana. Naturalmente esso tocca prevalentemente le personalità nel loro rapporto reciproco; ma non si limita ad una classe. Salendo al trono, Luigi XIV trovò questa nobiltà che non possedeva più neanche interiormente gli istinti di classe feudale, ma ormai soltanto la coscienza delle *préséances* formali e materiali che le competevano. Leggendo la descrizione che il giovane marchese Acaste fornisce di se stesso nel *Misanthrope* (3, 1), descrizione che ho già citato in altra occasione, questo fenomeno risulta ancora più chiaro:

Parbleu, je ne vois pas, lorsque je m'examine
Où prendre aucun sujet d'avoir l'âme chagrine.
J'ai du bien, je suis jeune, et sors d'une maison
Qui se peut dire noble avec quelque raison;
Et je crois, par le rang que me donne ma race,
Qu'il est fort peu d'emplois dont je ne sois en passe;
Pour le coeur, dont surtout nous devons faire cas,
On sait, sans vanité, que je n'en manque pas...

Quello che qui ci colpisce non è tanto la vanità (forse perdonabile in un giovane felice) quanto la totale assenza di serietà che, se ci fosse, dovrebbe senz'altro trasparire in una considerazione complessiva sulla propria vita. Questa mancanza di serietà non è una caratteristica personale di Acaste, giacché egli la possiede solo in quanto

⁴⁸ *Mémoires*, dell'anno 1699. A questo proposito vd. Pascal, *Pensées*, 38 (éd. Brunschvicg). Interessanti per Racine sono anche le dichiarazioni dell'ambasciatore del Brandeburgo Spanheim (*Relation de la cour de Louis XIV en 1690* p. p. Bourgeois, Paris 1900, riportate da Mélése, *Théâtre*, p. 85).

membro del suo ceto. Acaste non ha serietà perché non gli è assegnata una funzione legata alla sua classe, perché non ha nessun compito (e naturalmente anche perché non è in grado di sopperire a questa mancanza). Non la avverte affatto. È sufficientemente nobile per poter pretendere qualsiasi carica; è ben introdotto presso il re che gliene darà una quando lo riterrà giusto. Nel frattempo Acaste spende le sue energie senza scopo e per gioco. È libero da ogni impegno, non è legato a nulla che non sia la vuota *bienséance*. È un appartenente al suo ceto, e questa appartenenza gli aderisce come un carattere vuoto ma riconosciuto, privo di ogni fondamento economico, politico o comunque concreto. Come membro del suo ceto, e come il ceto stesso, egli è privo di funzione, pronto a servire, ad accettare un qualsiasi compito confacente al suo stato sociale, decorativo, che gli verrà assegnato dal re. La nobiltà è una classe sociale priva di una sua funzione che, nondimeno, viene riconosciuta come classe privilegiata, e che, in apparenza, si trova ancora là dove pensiamo di trovare il potere reale. Quest'ultimo fatto dipende dalla peculiare tendenza del secolo a nascondere le autentiche condizioni funzionali, organiche e concrete: dalla sua particolare tendenza al nominalismo ed al decorativismo. A ciò va collegata la concezione generale che il secolo ha del potere, un potere dato e legittimato solo grazie a questa imposizione, concezione questa che non avrebbe mai potuto concretarsi così chiaramente (come per esempio in Pascal) se vi fosse stata una visibile e chiara unità di funzione e potere. La troviamo però fondamentale anche in altri moralisti, come ad esempio La Bruyère, e notiamo che essa determina l'immagine generale dei grandi di questo mondo, quale essa ci appare nella tragedia. Ma tutto ciò ci porta più in là di quanto sia qui necessario. Limitiamoci quindi a ricordare: la nobiltà è un ceto privo di funzione reale, che tuttavia porta le insegne del potere. Questa è *la cour*.⁴⁹

Molto più difficile da definire è *la ville*. Già prima abbiamo con-

⁴⁹ Non è necessario qui trattare della piccola nobiltà, per lo più povera, residente permanentemente in provincia. Cfr. a questo proposito il primo capitolo dell'*Ancien Régime* del Taine. Un quadro della vita di società in provincia si trova nell'affascinante *Comtesse d'Escarbagnas* di Molière.

statato come essa non sia il popolo. In questo secolo il popolo è muto ⁵⁰, e passerà molto tempo prima che alzi nuovamente la sua voce. Abbiamo inoltre appurato che neanche il *parterre* è il popolo. Peraltro né il *parterre* né la *bourgeoisie*, impegnata nel commercio, sono *la ville*; quest'ultimo concetto è molto più ampio. *La ville* è la grande borghesia, cioè tutte quelle persone colte che per la sola nascita non sarebbero presentabili a corte. Tuttavia, solo una parte della grande borghesia pratica ancora il commercio, e l'altra parte, che non lo pratica, è la più importante.

Definire in termini concreti quest'altro strato sociale, la *robe*, non è semplice, poiché i lavori preliminari di storia e sociologia non ci offrono quanto sarebbe necessario. Gli storici e gli studiosi di diritto pubblico trattano dei ceti nei termini generali della loro costituzione e gerarchia senza toccare però quanto riguarda la vita dei loro membri; gli economisti parlano di colbertismo, dei rapporti di produzione e della finanza, ma tutto questo nella prospettiva generale della struttura economica, sicché non si ottiene un'informazione pratica riguardante la vita degli uomini. Di conseguenza, quel sottile strato, il più elevato della borghesia, che costituisce il pubblico cittadino (e che nel senso più proprio è *la ville*) non sembra praticamente essere stato studiato. Il ben fondato libro di Groethuysen sulle origini della *Weltanschauung* e della *Lebensanschauung* borghesi in Francia prende le mosse dalla situazione del XVIII secolo; ci presenta una classe attiva, fondata sul guadagno, che sta prendendo coscienza della sua importanza economica e morale, ed è impegnata nell'ascesa al potere; ciò però non è ancora vero per il XVII secolo, o tutt'al più vi appare furtivamente come fenomeno embrionale, anche se, come del resto è stato spesso affermato (Wolters, Bergsträsser), la politica economica assolutistica attuata da Colbert nel XVII secolo getta le basi per la successiva evoluzione. Lo strato sociale che nel XVII secolo, durante il periodo della letteratura classica, si presenta come dominante all'interno dell'alta borghesia, non ha ancora, comunque, quella coscienza del proprio

⁵⁰ A quanto mi risulta, La Bruyère è l'unico autore in cui si manifesti, di tanto in tanto, un'intuizione di questo stato di cose.

lavoro produttivo che piú tardi lo condurrà al potere politico e culturale. Al contrario, l'elemento autenticamente funzionale della borghesia, la sua caratteristica di ceto produttore di profitto (che in Francia emerge nelle epoche anteriori, con modestia, e in quelle posteriori con coscienza della propria forza) nel XVII secolo viene preferibilmente dimenticato o celato.

In questo senso è notevolmente istruttivo rendersi conto degli ambienti da cui provengono le persone spiritualmente piú avanzate di quest'epoca. Poiché non esiste piú una particolare categoria monastica cui competa la conservazione della cultura, e poiché gli intellettuali si reclutano tra il pubblico (che prende parte alla vita culturale) è probabile che il risultato di tale indagine lasci trasparire qualcosa sulla struttura del pubblico stesso.

Si nota infatti che solo un numero relativamente basso di queste personalità appartiene indubitabilmente alla vecchia aristocrazia feudale, e che il periodo della loro massima fioritura, come del resto il loro atteggiamento generale, cade per lo piú nell'epoca di Luigi XIV. Si tratta di La Rochefoucauld, Bussy-Rabutin, Saint-Evremond, Madame de Sévigné e inoltre di Balzac, Méré, Racan, Tristan L'hermite, La Calprenède, Scudéry, e anche Saint-Cyran, mentre tra i posteriori ho trovato solo Fénelon, e si tratta di un post-classico.

Per contro, la maggior parte ha origini borghesi, e in questo campo prevalgono coloro che rivestono personalmente una carica della *robe* o i cui famigliari vi hanno servito in passato. Facendo questa classificazione mi sono fatto influenzare (spero a ragione) non tanto dal possesso di un titolo nobiliare o dalle vantate origini nobiliari della famiglia, quanto dal tipo di vita condotta nell'epoca che ci interessa. Bisogna inoltre considerare il fatto che questo gruppo di persone non costituiva agli occhi dei contemporanei una unità compatta e che tra le diverse classi della *robe* (*grande, moyenne, petite*), ed anche all'interno di queste, esisteva un gran numero di gradi. A Parigi vi era un quartiere residenziale in cui abitava la *grande robe*, il Marais, e ve ne erano altri considerati quartieri della *petite robe* (Place Maubert). Infine non sono del tutto sicuro se sia corretto considerare appartenenti alla *robe* tutti coloro che ricoprivano cariche amministrative e giudiziarie: Vauban di-

stingue, nella *Dîme Royale*, tra « Gens de Robe [qui sont]... Officiers de Justice, de Finance et de Police, e Bourgeois... vivans de leur Charges ». Tuttavia, ai fini della nostra indagine questo gruppo ha un carattere unitario, come dimostreremo più avanti. Elencherò ora, in ordine alfabetico, i nomi: Arnauld (famiglia di aristocrazia amministrativa originaria dell'Auvergne, conosciuta già dall'inizio del XVI secolo, famiglia di grande vitalità, numerosa e molto rispettata); Boileau (il padre, *greffier de la Grande Chambre au Parlement de Paris*); Bossuet (famiglia d'aristocrazia amministrativa originaria della Borgogna); Bourdaloue (famiglia di funzionari di Bourges); Chapelain (il padre *conseiller garde-notes*); Conrart (il padre severo calvinista; non ne ho potuto appurare la professione, ma aveva destinato il figlio ad un *emploi de finance*); Corneille (famiglia di funzionari di Rouen); Descartes (possedeva, sembra, un titolo nobiliare, ma il padre era, secondo Nicéron⁵¹, *conseiller au parlement de Bretagne*, per cui apparteneva evidentemente alla *grande robe*); Furetière (era egli stesso, inizialmente, avvocato); Gomberville (il padre *boursier*, una specie di notaio, *de la Chambre des Comptes*); La Bruyère (il padre *secrétaire du roi*, antica famiglia di funzionari; e lui stesso *trésorier du roi à Caen*, più tardi precettore in casa Condé); La Fontaine (il padre *maître particulier des eaux et forêts à Château-Thierry*); Le Maistre e suo fratello de Saci (il padre *maître de comptes*, e lui stesso avvocato); Malebranche (il padre *secrétaire du roi et trésorier des cinq grosses fermes* sotto Richelieu, carica molto elevata e redditizia della finanza); Malherbe (la famiglia era originariamente, a quanto sembra, di nobiltà feudale, ma il padre era *conseiller au présidial de Caen*, e lui stesso sposò la vedova di un *conseiller* che era anche figlia di un *président*); Massillon (il padre notaio a Hyères); Maynard (il padre *conseiller au parlement de Toulouse*); Ménage (il padre *avocat du roi* a Angers); La Mothe le Vayer (secondo Nicéron *d'une famille originarie du Mans qui a donné et qui donne encore d'excellents sujets à la robe*); Ni-

⁵¹ *Mémoires pour servir à l'histoire des Hommes illustres de la République des Lettres...* Paris 1727-45, 43 vol. Gli altri dati della rassegna riportata sono tratti o da biografie specifiche o dalle grosse opere biografiche francesi di Michaud e Hoefer (*Biographie universelle e Nouvelle Biographie universelle*).

cole (il padre *avocat* a Chartres); Pascal (il padre e il cognato Périer appartenenti alla *grande robe*); Gui Patin (famiglia di avvocati, notai e *conseillers*); Patru (*avocat*); Perrault (il padre *avocat au parlement*, lui stesso e suo fratello detentori di alte cariche nella finanza); Racine (nella sua famiglia era ereditaria la carica di *contrôleur du grenier à sel*, funzionario del monopolio del sale, a La Ferté-Milon); Rotrou (famiglia di funzionari della Normandia, il padre era *rentier*); Scarron (il padre *conseiller au parlement*); Sorel (il padre *procureur au parlement*); Vaugelas (famiglia nobilitata, il padre era il famoso giurista Favre).

Incomparabilmente più ristretto è infine un terzo gruppo, di cui fanno parte persone il cui padre sembra appartenere ancora concretamente alla categoria borghese legata al commercio. A questo gruppo appartengono: Fléchier (famiglia di piccoli commercianti); Molière (il padre *marchand-tapissier* acquistò la carica di *valet de chambre du roi*); Quinault (il padre era fornaio); e Voiture (il padre ricco commerciante di vini).

Prescindendo, per ora, dal primo gruppo, l'aristocratico, gli appartenenti agli altri due sono in gran parte legati alle diverse categorie della *robe*. Per rendere comprensibile questo stato di cose bisogna ricordare quanto si è già prima accennato brevemente, cioè l'acquistabilità della maggior parte delle cariche e la possibilità di ereditarle contro pagamento di certe quote. Questa prassi era iniziata già verso la fine del Medioevo; nel XVI secolo, allorché la borghesia riuscì ad ottenere un peso politico, morale e sociale, essa si diffuse e divenne predominante. La sua legittimazione ed organizzazione definitiva fu un portato dell'*édit de la Paulette* del 1604.⁵² Per ragioni di natura in parte fiscale e in parte politica⁵³ la monarchia favoriva questa evoluzione nonostante

⁵² Questo è solo un riassunto approssimativo di uno sviluppo molto poco chiaro e complesso. Cfr. Holtzmann, *Franz. Verfassungsgeschichte*, München 1910 (Below-Meinecke, *Handbuch der mittelalterlichen u. neueren Geschichte*, Bd. III, 4) e Paul Viollet, *Droit public*, t. 4: *Le Roi et ses ministres*, Paris, 1912.

⁵³ Richelieu dice nel suo *Testament politique* (chap. IV, section I): « Au nouvel établissement d'une république, on ne saurait sans crime n'en bannir pas la vénalité, parce qu'en tel cas la raison veut qu'on établisse les lois les plus parfaites que la société des hommes peut souffrir. Mais la prudence ne permet pas d'agir de même pied en une ancienne monarchie, dont les imperfections ont passé en habitude et dont le désordre fait (non sans utilité) partie de l'ordre de l'Etat ».

presentasse seri inconvenienti; e, poiché la richiesta di cariche era costantemente molto alta, se ne creavano continuamente di nuove.

La categoria dei compratori era costituita da borghesi, i quali con lo sviluppo economico del XVI secolo, con il forte aumento della circolazione monetaria e con il conseguente stimolo alla produzione avevano raggiunto in gran numero il benessere. Questa borghesia presentava inoltre, in misura particolarmente alta, una caratteristica spesso osservata in questo ceto: la tendenza ad evadere dalla propria classe ed a stabilizzare il proprio patrimonio. Si volevano collocare i propri figli ad un livello sociale più elevato; li si voleva avviare ad un tipo di attività più nobile di quello praticato dai genitori; si voleva impedire che questi figli mettessero nuovamente in pericolo, con nuovi affari e commerci, il capitale accumulato. È l'epoca in cui inizia a svilupparsi il credito statale a interesse fisso, e in cui nasce quindi la figura del *rentier*. Anche l'umanesimo, che insieme al benessere penetra in ampi strati della popolazione, contribuisce, con il suo ideale dell'*otium cum dignitate*, a spingere i borghesi ad evadere dalla loro classe. Con il sistema delle *survives* nascono le dinastie di funzionari, i nepotismi, e una nuova coscienza di ceto sociale. Dal basso, intanto, si alza la costante spinta degli affamati di cariche, sì che la monarchia è appena in grado di soddisfare le richieste. Nascono così cariche che richiedono attività nulle o minime. Accanto a quelle che sono vere e proprie professioni ne troviamo di puramente decorative, che lasciano a chi le possiede una totale libertà di impiego (nell'ambito delle cariche ecclesiastiche e di corte questa situazione esisteva già da tempo). Già all'epoca di Luigi XIII e Luigi XIV le condizioni economiche di molti sono peraltro cambiate; le divisioni di capitale dovute alle eredità, frequenti in molte famiglie per il numero in genere alto di figli, gli arbitri dell'amministrazione finanziaria dello Stato nei confronti dei *rentiers*, e altri fattori hanno riportato alla povertà alcune casate, anche se si tratta pur sempre di una povertà tipica dell'alta borghesia, in cui le entrate non corrispondono più al tenore di vita. Ma costoro sono ormai diventati *honnêtes gens* e non pensano più a riassetare la loro situazione con un'attività di guadagno; cercano piuttosto di procurarsi i mezzi assicurati dal favore del re

e del suo seguito, cariche più redditizie, pensioni, *sinecure*: diventa totalmente parassiti.

Questo fenomeno di fuga massiccia dalla vita economicamente produttiva ci presenta il pubblico borghese, *la ville*, in una prospettiva del tutto nuova, una prospettiva che rende possibile e comprensibile l'elemento comune che essa ha con *la cour*. Anche in questo caso abbiamo la sezione dei legami con la base del ceto, il distacco dalla funzione organica di esso. L'ideale dell'*honnête homme*, cui tende ora anche la borghesia più elevata, è refrattario ai mestieri e ai maneggi, vuol essere il più possibile assoluto e generale. Naturalmente la cosa non è tanto chiara e definita da consentirci di inquadrare tutta la *robe* secondo quest'unico punto di vista. Nella *robe* troviamo ancora interi gruppi e intere famiglie che, conformemente ad una tradizione di competenza e coscienza di classe, forniscono funzionari di prim'ordine all'amministrazione ed alla giustizia; anzi sono proprio questi gruppi e queste famiglie ad avere in mano, pur rimanendo sullo sfondo, la guida degli affari di Stato. Ma sono pochi, diventano sempre più isolati nel corso del secolo e non determinano il quadro generale della società. Quanto più il secolo avanza tanto più gli pare balzana, folle, meschina e addirittura disprezzabile la persona competente ed obiettiva. Appena compaiono sulla scena, o in un romanzo, il giudice, l'avvocato o il medico diventano ridicoli e ripugnanti. Se il buffo giudice Dandin dei *Plaideurs* di Racine, che tra l'altro conserva l'autentica coscienza di classe della *robe* nei confronti della nobiltà parassitaria (« Qu'est-ce qu'un gentilhomme? Un pilier d'antichambre... »), fosse un fenomeno isolato, se in qualche passo di tutta la letteratura si prendesse sul serio un uomo obiettivo e competente, non potremmo citarlo come esempio; e invece egli è un esempio particolarmente ben riuscito di tutta una serie di figure analoghe. Possiamo tranquillamente affermare che lo spirito dell'epoca disprezza l'autentica, attiva competenza della vita professionale, che la vuole ridurre al minimo o la nasconde nell'*honnête homme*, per il quale grande qualità personale è quella di non farne trasparire nemmeno una traccia. (« Rien du poète, tout de l'honnête homme »; così Saint-Simon lo-

da Racine.⁵⁴) Il passaggio dai mestieri alle cariche amministrative e di altro tipo è solo una espressione di questo atteggiamento, e per questo sono determinanti nella maggior parte dei casi non le tendenze naturali e le doti personali ma il benessere e l'ambizione sociale.⁵⁵

Il mezzo più semplice a nostra disposizione per farci una immagine concreta dello stato dell'alta borghesia sono le commedie di Molière, che senza ombra di dubbio si svolgono in questo ambiente. Si tratta di: *L'Avare*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *Les Femmes savantes* e *Le Malade imaginaire*.⁵⁶ I proprietari di tutte le case in cui si svolgono queste commedie sono estremamente benestanti e in nessuna di esse si parla di un'attività economicamente produttiva poiché gli affari ad usura di Harpagon sono gli investimenti di una persona che vive di rendita. Non si viene a sapere la professione di nessuno di questi borghesi: senza dubbio non ne praticano più alcuna. Solo una volta si dice quale sia l'origine della ricchezza posseduta: nel *Bourgeois gentilhomme*, in cui la signora Jourdain rinfaccia al consorte i suoi atteggiamenti snobistici: « Descendons-nous tous deux que de bonne bourgeoisie?... Et votre père n'était-il pas marchand aussi bien que le mien?... ». E parlando della figlia: « ...ses deux grands-pères vendaient du drap auprès de la porte Saint-Innocent ». Ma il signor Jourdain non sente ragioni; egli vuole concedere la mano di sua figlia solo a un nobile, ed è felice quando gli si dà ad intendere che suo padre era un *gentilhomme* e che solo per fare un piacere agli amici forniva loro (a pagamento) le stoffe. Il signor Jourdain è totalmente folle, una caricatura tutt'altro che tipica di un *honnête homme* borghese; nella sua avidità di nobiltà egli supera i suoi limiti, *il se méconnaît*.⁵⁷ Ma anche la signora

⁵⁴ A questo proposito cfr. specialmente le affermazioni di Méré, secondo il quale *métier* e *honnêteté* sono opposti inconciliabili (cfr. Pascal, *Pensées et Opuscules*, piccola edizione Brunschvicg, 116). La naturalezza dell'*honnête homme* consiste appunto nella sua capacità di trovarsi spontaneamente a proprio agio in ogni luogo.

⁵⁵ Istruttivo su questo argomento è il libro di Charles Normand, *La Bourgeoisie française au 17^e siècle*, Paris 1908.

⁵⁶ Il *Misanthrope* si svolge nell'ambito della società di corte e anche la casa di Orgon nel *Tartuffe* deve essere stata o nobile o appartenente alle categorie più elevate della *robe*.

⁵⁷ Non desiderare di andare oltre al proprio rango e non essere originale sono cose altrettanto indispensabili per l'*honnête homme*. Già nell'*Astrée*, I^{ère} partie, livre X (edizione della *Bibliotheca Romanica*, p. 560-61) si legge: « L'ambition que chacun doit avoir est de bien faire tout ce qu'il doit faire, et en cela être le premier de sa condition..., toutes choses devant se contenir dans les termes où la nature les a mises; et comme il n'y a

Jourdain, con il suo solido e borghese senso dell'ordine, non desidera per sua figlia un ritorno allo stato produttivo; come genero vuole il borghese Cléonte, che Molière contrappone al signor Jourdain come rappresentante del buon senso. Tuttavia questo Cléonte non ha affatto un' "attività lavorativa".

Il signor Jourdain gli chiede se è *gentilhomme*; ed egli risponde:

Monsieur, la plupart des gens, sur cette question, n'hésitent pas beaucoup; on tranche le mot aisément. Ce nom ne fait aucun scrupule à prendre, et l'usage aujourd'hui semble en autoriser le vol. Pour moi, je vous l'avoue, j'ai les sentiments sur cette matière, un peu plus délicats. Je trouve que toute imposture est indigne d'un honnête homme, et qu'il y a de la lâcheté à déguiser ce que le ciel nous a fait naître, à se parer aux yeux du monde d'un titre dérobé, à se vouloir donner pour ce qu'on n'est pas. Je suis né de parents, sans doute, qui ont tenu des charges honorables; je me suis acquis, dans les armes, l'honneur de six ans de service, et je me trouve assez de bien, pour tenir dans le monde un rang assez passable: mais, avec tout cela, je ne veux point me donner un nom où d'autres, en ma place, croiraient pouvoir prétendre; et je vous dirai franchement que je ne suis point gentilhomme.

Questo è un giovane borghese conscio della sua posizione sociale, *un honnête homme qui se connaît*. Le aspirazioni nobiliari fuori luogo in cui cadono i *parvenus* come Jourdain (che sono ricchi grazie ai padri ancora commercianti di tessuti) egli le rifiuta. Ma è ugualmente distante dal popolo e dal ceto produttivo. Non dice una parola a proposito del fatto che la sua famiglia è rispettata ad esempio nell'ambito dell'industria della seta o del commercio del vino. Piuttosto afferma che « ils ont tenu des charges honorables »; lui è stato per sei anni ufficiale ed è sufficientemente ricco « pour tenir dans le monde un rang assez passable ». È un tipico nipote. Con una certa prudenza possiamo trasferire il quadro sociale che ci offre nella situazione tedesca anteriore alla prima guerra mondiale. Solo che in Germania questa non era la regola; l'attività economica prevaleva nella maggior parte dei casi e attirava i giovani degli ambienti dell'alta borghesia verso un atteggiamento ed uno stile di vita produttivo. In Francia, oltre un secolo prima della rivoluzione, la si-

pas apparence qu'un rubis pour beau et parfait qu'il soit puisse devenir un diamant, ainsi celui qui espère de s'élever plus haut, ou pour mieux dire de changer de nature et se rendre autre chose qu'il était, perd en vain le temps et la peine... ».

tuazione è diversa, e l'evasione dalla vita economica costituisce la regola. Questo giovane non è in grado di dedicare alcun interesse ad un atteggiamento economico, ad una ideologia borghese più concreta. Per lui il suo essere borghese è, come lo era prima la nobiltà per Acaste, nel *Misanthrope*, « un rang qu'on tient dans le monde ». Anche lui, come i suoi parenti, si comprerà, od erediterà, *une charge honorable*. Particolarmente caratteristico è in questo senso il comportamento del giovane Cléante nell'*Avare*. Cosa fa Cléante per liberarsi dall'oppressione del padre, patologicamente avaro? Contrae prestiti, a nome del padre, presso gli usurai, « pour donner furieusement dans le marquis ». Comunque, il guadagno e l'attività economica sono considerati, nelle ricche case borghesi di Molière, come qualcosa di basso, qualcosa di cui non si parla. L'autore ce li presenta nella loro forma più illegittima e terrificante in Harpagon; il patrimonio è un qualcosa di statico, che c'è, un'entità solida; per procurarsi denaro i giovani non conoscono altro mezzo che quello di truffare i propri padri. La cultura, al contrario, gode di alta considerazione; non ci si lasci ingannare dalle comiche lezioni del signor Jourdain, che è un arrivista e non sa come ci si procacci la cultura secondo lo spirito del tempo.

A questo proposito sono di massima importanza le *Femmes savantes*, e anche in questo caso non ci si deve lasciare ingannare per esempio dal famoso scoppio d'ira di Chrysale. Si tratta, con le sue parole limitate e piattamente egoistiche (« ma viande, mon pot, mes rôts, mes rabats »), di una figura altrettanto ridicola quanto lo è Trissotin, e l'esclamazione di Philaminte (« quelle bassesse, o ciel, et d'âme et de langage ») è obiettivamente del tutto giustificata. Come sempre l'opinione di Molière sta nel mezzo. Henriette e Clitandre ne sono gli espositori, e Clitandre l'esprime più volte (terza scena del primo atto e, specialmente nei confronti di Trissotin, terza scena del quarto atto). Questo ideale generale di cultura, pieno di gusto, è nato dalla assimilazione di elementi culturali umanistici i quali, contemporaneamente alla diffusione del benessere, hanno generato una cerchia più ampia di persone colte, ed hanno pervaso tanto la nobiltà quanto la borghesia benestante. È il passaggio dell'umanesimo dall'istruzione alla cultura. In Francia essa pren-

de apparentemente le mosse dal *Plutarco* di Amyot. «Sa merci, nous osons à cette heure et parler et écrire, les dames en régentent les maîtres d'écoles, c'est notre bréviaire », dice Montaigne.⁵⁸ Sotto l'azione del cartesianesimo la cultura accoglie nella sua sfera anche nozioni di fisica e addirittura di filosofia; e distrugge gradualmente e progressivamente il contrasto tra l'atteggiamento mentale aristocratico-feudale, quello erudito e quello popolare; il popolo tace, e una classe colta, costituita da nobili e borghesi benestanti, che ha assunto al suo servizio l'erudizione, domina da sola: *la cour et la ville*.

Un quadro ulteriore, ben poco simpatico, di una borghesia parassitaria, ci è dato dal *Roman bourgeois* di Furetière. A questo quadro bisogna forse sottrarre qualcosa, che probabilmente è da addebitarsi al temperamento gretto e maligno dell'autore. Furetière ci porta nell'ambiente dei borghesi del ceto medio, avidi, bassi e volgarmente materialistici. Qui si guadagnano soldi, ma non apertamente, con la produzione di merci e col commercio, bensì con la malizia parassitaria e l'angheria. Si tratta di *avocats* e *procureurs* che si arricchiscono a spese dei loro clienti. L'autore li descrive complessivamente come del tutto privi di coscienza, e in molti casi senza neppure una preparazione ad una qualifica professionale. Può esservi forse una deformazione ed un'esagerazione sul modo con cui si raggiungono tali posizioni, sui volgari affari di lucro e sui bassi intrighi che esse presuppongono; purtuttavia un certo grado di verità vi deve essere poiché solo con materiale vero si può esagerare in questa maniera. Per i problemi che ci interessano sono particolarmente istruttivi alcuni passi. All'inizio del romanzo si parla di tariffe di dote matrimoniale («tariffe ou évaluation des partis sortables pour faire facilement des mariages») in base alle quali, a seconda dell'entità della dote della ragazza, si stabilisce il tipo di partito cui essa può aspirare. Solo per le due categorie inferiori di dote si propongono dei commercianti, già in concorrenza con le classi più basse della *robe*; per le categorie più elevate di dote (complessivamente nove) vengono considerati *sortables* solo uomini del-

⁵⁸ *Essais* II, 4.

la *robe*. Particolarmente istruttiva è la classificazione della notorietà ed autorità di cui godono le diverse cariche.⁵⁹ Questa lista conferma in pieno quanto ci aveva già mostrato la nostra elencazione dei mestieri e delle professioni nelle famiglie degli scrittori. Per quanto riguarda la borghesia, la *ville*, contano solo le cariche; l'attività economicamente produttiva è considerata declassata. Sono peraltro sicuro che nel pubblico si trovavano anche molte persone economicamente produttive del tipo dei *marchands de la rue Saint-Denis*. Costoro però non possedevano come tali alcuna coscienza di classe, tendevano ad elevarsi e compravano ai figli, se appena era possibile, *une charge honorable*. Nella misura in cui apparteneva al pubblico, la borghesia era parassitaria e priva di funzione, per lo meno nei suoi desideri ed ideali, ma spesso anche in realtà. La differenza tra borghesia e nobiltà, tra *gens du commun* e *gens du bel air* viene spesso messa in risalto nel *Roman bourgeois*, ma solo nel senso che i borghesi del ceto medio-basso, dei quali appunto si tratta, non possiedono quel tono ricercato e quelle forme di galanteria nei giochi amorosi che sono diventati naturali nella società di livello più elevato; la loro particolarità viene quindi descritta soltanto in termini negativi né vi si può leggere nulla che ricordi una coscienza borghese fondata e positiva, nulla che possa essere contrapposto al tono ricercato, alla generosità, alla galanteria ed alla leggerezza di vita della nobiltà. Piuttosto vi si trova costantemente la descrizione della acritica adesione da parte della gioventù di questa piccola borghesia agli ideali di vita ritenuti aristocratici, benché in quest'epoca essi presentino un carattere più sociale che nobiliare: l'interesse per le sfumature della moda, il piacere per i versi galanti e, soprattutto, l'amore nello stile dei romanzi preziosi. Un cavaliere dona l'*Astrée* ad una fanciulla inesperta e fino a quel momento lon-

⁵⁹ Primo grado di dote: *un marchand du Palais, ou un petit commis, sergent ou sollicitateur de proces*. Secondo: *un marchand de soye, drappier, mouleur de bois, procureur de Chastelet, maître d'hôtel et secrétaire de grand seigneur*. Terzo: *un procureur en Parlement, huissier, notaire ou greffier*. Quarto: *un avocat, conseiller du Trésor ou des Eaux et Forests, substitut du Parquet et général des Monnoyes*. Quinto: *un auditeur des Comptes, trésorier de France ou payeur des Rentes*. Sesto: *un conseiller de la cour des Aydes ou conseiller du Grand Conseil*. Settimo: *un conseiller au Parlement ou un maître des Comptes*. Ottavo: *un maître des Requestes, intendant des Finances, greffier et secrétaire du Conseil, président aux Enquestes*. Nono: *un président au Mortier, vray marquis, sur-intendant, duc et pair*.

tana dalla vita di società; in un batter d'occhio tutta la sua esistenza assume, nella fantasia, una forma corrispondente a questo modello; diviene essa stessa Astrée, e il cavaliere recita la parte di Céladon. In linea generale dobbiamo dire che i romanzi preziosi hanno una importanza determinante per la formazione del ceto borghese colto. Attraverso la letteratura bucolica e pastorale nasce la tendenza a riflettere sui propri sentimenti, la tendenza a crogiolarsi in essi, la coscienza della nuova dignità che si può raggiungere grazie ad un rapporto riflessivo con la propria vita sentimentale, la nostalgia di una vita libera, dedicata esclusivamente all'amore; troviamo così, anche nei ceti borghesi, quell'atteggiamento dello spirito per cui si disprezzano gli aspetti concreti della vita e li si considera indegni di un uomo di sentimenti nobili, ma si desidera la ricchezza ed una vita all'altezza della società, poiché solo in questo modo sembra potersi avverare il sogno di un nobile paradiso d'amore.

Riassumendo: *la cour et la vill* è un'unità che si forma nel corso del secolo, un'unità che possiamo già definire come ambiente pubblico nel senso moderno. In relazione al rango formale le due parti che la costituiscono sono nettamente separate, ma esistono scambi continui, e soprattutto, ognuna di esse ha perso il fondamento della sua particolarità. La nobiltà è divenuta, come tale, priva di funzione, e si è ridotta a *seguito* del re; la borghesia, nella misura in cui fa parte della *ville*, è altrettanto alienata dalla sua funzione originaria di ceto economicamente produttivo. In questa parassitaria mancanza di funzione e nell'ideale di cultura *la cour et la ville* si fondono a formare un unico strato sociale.

Racine e le passioni *

È la prima volta, dopo la critica di August Wilhelm Schlegel alla *Phèdre*¹, che un tedesco di vaglia osa accostarsi a Racine. Voßler² comprende ed apprezza questo poeta meglio del suo predecessore; è esente dal tradizionale pregiudizio tedesco contro il classicismo francese, e gli è perfettamente naturale il senso della grandezza umana di quella dignità formale che qui da noi (e in certi periodi anche in Francia) passava per scialba, frutto solo di galanteria, impoetica ed innaturale. Perciò il suo libro costituisce un'introduzione eccellente ed insostituibile per chiunque di noi si interessi seriamente alla letteratura francese. Lo scritto polemico ed unilaterale di Schlegel, invece, di nessuna utilità per la critica raciniana, documenta quel rapporto di tensione che sussisteva, e forse sussiste ancora oggi, fra le concezioni fondamentali della poesia nelle due nazioni.

Per Voßler tale tensione non esiste. Richiamandosi alla migliore tradizione critica francese (ed andando ancora più in là nell'escludere qualsiasi problematica nella vita e nell'opera di quell'uomo sorprendente ed impenetrabile che fu Racine) egli vede in lui soltanto profondità di sentimenti umani, tranquillità e semplicità; sintetizza le sue

* "Racine und die Leidenschaften", pubblicato originariamente su « Germanisch-romanische Monatsschrift » 24, 1927; ora in Erich Auerbach, *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Francke Verlag, Bern und München 1967.

¹ *Comparaison des deux Phèdres* nelle *Oeuvres écrites en français*, Leipzig 1846, vol. 2, p. 333 segg.

² Karl Voßler: *Jean Racine*, München 1926 (Epoche della letteratura francese, III, 2).

caratteristiche nella rinuncia alle cose terrene per amore di quelle eterne; ricollega la sua propensione alla dottrina giansenistica della predestinazione alla fede greca nel Fato, e vede in essa un risveglio della grande tragedia, che nel Medioevo, sotto il rigido impero del dogma cattolico, non aveva potuto affermarsi a causa del rapporto chiaro e non problematico dell'uomo con le potenze ultraterrene. Voßler considera insomma il giansenismo come un tentativo in certo qual modo protestante di liberare la coscienza dell'uomo elevandola a giudice di se stessa, e Racine come il grande poeta di questa mentalità umanistico-evangelica. Non si creda che Voßler trascuri gli elementi contrari a questa interpretazione; solo, li considera non decisivi. Per lui *Andromaque* è un « cantico celeste », *Bérénice* è la espressione di un'interiorità « evangelica », degna di Ifigenia; *Phédre* è un dramma dell'espiazione, e la protagonista è tesa a raggiungere la purezza del cuore; perfino la morte di Ériphile gli appare come un'espiazione; e *Athalie* è un dramma del destino, potente ed umano. Voßler spiega la scarsa sensibilità per Racine in Germania in termini linguistici e formali, facendo notare l'innegabile mancanza di formazione del gusto nel nostro tempo, e raccomanda un metodo pratico per rendere familiare all'orecchio la perfezione formale del maestro: bisogna far sí che i suoi versi agiscano continuamente su di noi, impararli a memoria « fino a che non ci divengano ovvii, li sentiamo mormorare dentro di noi e il nostro animo vi si abbandona spontaneamente ».³ È un metodo eccellente, che (come tutta la parte estetica del libro di Voßler: quella sulla grande poesia raciniana) avrà valore per chiunque debba, in qualche modo, occuparsi di Racine; e che inoltre rimane valido nel caso che si provi vergogna per la propria mancanza di comprensione verso un grande poeta e si desideri porvi rimedio. In generale però si può affermare (riferendosi naturalmente solo a quella cerchia di persone, sempre più piccola, per le quali la tradizione della grande poesia europea è un patrimonio ancora vivo) che la sensibilità per un autore si presenta spontaneamente solo quando l'animo trova in esso vero nutrimento. E quando Voßler pone Racine sullo stesso piano di Dante, Mil-

³ *Op. cit.*, p. 60.

ton e Goethe, non si riesce a comprendere come mai in Germania, anche nei tempi migliori, Racine abbia incontrato soltanto indifferenza e sia stato rifiutato dalle personalità più autorevoli. Racine venne giudicato negativamente non solo dallo Sturm und Drang e non solo dal romanticismo; anche Schiller, poco prima della sua morte, in una lettera a Goethe espresse la propria avversione a Racine, mentre Goethe, allora già oltre i cinquanta, non controbatté né mitigò questo giudizio.⁴

Quasi contemporaneamente a quello di Voßler è apparso un altro libro su Racine⁵, di un francese, Gonzague Truc. Critico di fama e di indiscusso valore, segnalatosi per la sua predilezione nei confronti della reazione classicistica (naturalmente in senso francese), già qualche anno fa Truc aveva pubblicato una serie di studi⁶ sul problema Racine, considerato sotto l'aspetto biografico e psicologico; rispetto all'opera del tutto acritica e un po' violenta e disordinata di Masson-Forestier⁷, che esaltava nel poeta la « bella bestia », questi studi rappresentavano una posizione moderata. Ora Truc ci dà uno studio completo: *l'oeuvre, l'artiste, l'homme et le temps*. È degno di nota che egli trovi molte più occasioni di Voßler per difendere Racine contro il gusto dell'epoca e per contrapporre così, in modo eccellente, il metodo classico francese a quello moderno della rappresentazione psicologica in poesia⁸ (il metodo moderno consisterebbe in una analisi descrittiva, quello classico in un estratto concentrato della vita). Truc giunge ad affermare (e noi condividiamo la tesi) che se si mettono a confronto Ermione, Doña Sol (*Ernani*), Madame Bovary e un'eroina di Paul Bourget, solo Ermione è veramente viva; « les autres ou déclament, ou se décrivent ou s'analysent, et restent enfin de la littérature, voire, si l'on veut, de la science ».⁹

Da qui è difficile giudicare se queste considerazioni, tanto polemiche, siano ancora veramente necessarie in un paese i cui più notevoli

⁴ Lettera del 17 gennaio 1804 (cfr. anche quella del 31 maggio 1799).

⁵ G. Truc: *Jean Racine* (Bibliothèque d'hist. littéraire et de critique), Paris 1926.

⁶ "Le Cas Racine", nella « Revue d'hist. litt. de la France », 1910, 1911, 1912 (pubblicato anche sotto forma di libro).

⁷ F. Masson-Forestier, *Autour d'un Racine inconnu*, Paris 1911.

⁸ *Op. cit.*, p. 287.

⁹ *Op. cit.*, p. 273.

rappresentanti parlano di Racine con amore e rispetto¹⁰, e in cui l'organizzazione e le forme di vita appaiono, allo straniero almeno, ancora fortemente influenzate dallo spirito raciniano: o se non siano invece rivolte contro alcune correnti del XIX secolo, anziché del XX. Comunque sia, le lodi che Truc tributa a Racine si riferiscono ovviamente a Racine come poeta delle passioni. In quanto tale Racine è per lui il maestro classico mai uguagliato, anzi perfino fra i classici è quello che ha rappresentato le passioni più tremende e distruggitrici.

Bossuet a exposé dans son ampleur et ses nuances le problème de la destinée, qu'il extimait résolu. Nul n'est allé aussi loin que Molière dans la peinture des mœurs; la Fontaine a saisi la naïveté de la nature, et Corneille a exalté les hautes vertus. Racine s'est pris à cette part de la vie, douteuse, tremblante, qui jette son ombre sur la vie, et sous prétexte de l'assurer, la compromet peut-être à jamais. Il a dressé de l'amour une image complète, mouvante, et telle qu'il suffit de la confronter au réel, dans quelque expérience intime, pour en saisir l'exactitude affreuse.¹¹

Ho voluto riportare questo passo letteralmente perché mi sembra riflettere un'opinione generale radicata in Francia da generazioni, ed alla quale, al contrario di Voßler, desidero associarmi. Anche Gonzague Truc esalta l'umanità di Racine, ma nel senso che l'esperienza ed il temperamento lo hanno condotto a penetrare profondamente le passioni dell'uomo, e non già nel senso di una grandezza umana superiore alle passioni, o addirittura di un'ascesi. Egli non ha pensato affatto a questo, nemmeno quando ha dovuto entrare in polemica contro le esagerazioni di Masson-Forestier, che voleva fare di Racine una bestia bella e criminale. La straordinaria passionalità delle tragedie raciniane gli è apparsa così indubitabile da spingerlo a considerare la supposta innocenza della sua giovinezza e la sua vecchiaia pia e dignitosa un fatto inesplicabile, non riuscendo a comprendere come un uomo siffatto avesse potuto produrre opere di quel genere. In seguito Truc è riuscito a spiegarselo; si può avere una visione unitaria del carattere e dell'opera di Racine senza per

¹⁰ Per esempio, Gide o Proust.

¹¹ *Op. cit.*, p. 280.

questo cadere nelle categorie alquanto primitive di Masson-Forestier.

Gonzague Truc considera la passionalità di Racine assolutamente estrema e moderna. E questa è per lui appunto la ragione della critica spesso superficiale dei contemporanei e del XVIII secolo. Egli dice che lo si è potuto comprendere solo dopo che Rousseau aveva aperto a un maggior numero di persone lo sguardo sulle profondità dell'animo umano. Questo è esatto, con una sola limitazione: che ogni "pubblico" (e Racine già lavorava per un pubblico) per sua natura considera l'arte come una cosa disimpegnata, destinata allo svago, e di conseguenza riesce a metter da parte tutto ciò che in essa vi è di spiacevole. Anche dopo Rousseau, quindi, la nuova visione dell'animo umano fu utilizzata solo per un nuovo e più complicato divertimento. Una cosa però mi sembra sicura: che i contemporanei furono ben lungi dal riconoscere la portata dell'opera raciniana. Gli unici che mi pare l'abbiano valutata esattamente furono i giansenisti, nel periodo in cui la avversavano; e questa circostanza mi offre l'occasione per esporre alcune osservazioni che ho ricavato dalla lettura di Racine.

All'inizio della carriera, quando Racine si era distaccato dai giansenisti, presso i quali era stato allevato, Pierre Nicole scrisse un pamphlet contro un poeta di nome Des Marets da Saint-Sorlis, che Racine riferì in parte a se stesso. Il poeta rispose, e nelle due lettere scritte in questa occasione¹² fece sfoggio della cattiveria elegante e sensuale della sua giovinezza. Fu allora che vennero dette (naturalmente dai suoi avversari) sul dramma destinato al pubblico alcune frasi memorabili:

Un faiseur de romans et un poète de théâtre [dice Nicole], est un empoisonneur public, non des corps, mais des âmes des fidèles, qui se doit regarder comme coupable d'une infinité d'homicides spirituels, ou qu'il a causés en effet ou qu'il a pu causer par ses écrits pernicioeux. Plus il a eu soin de couvrir d'une voile d'honnêteté les passions criminelles qu'il y décrit, plus il les a rendues dangereuses, et capables de surprendre et de corrompre les âmes simples et innocentes.¹³

¹² *Lettres à l'auteur des hérésies imaginaires.*

¹³ Cito secondo l'ed. del Racine di Mesnard (*Grands écrivains*), t. 4, p. 258.

E un altro polemista, Goibaud du Bois, rispondendo a Racine esprime lo stesso concetto in modo ancora più chiaro:

Car enfin, puisque tout le monde sait que l'esprit du christianisme n'agit que pour éteindre les passions, et que l'esprit du théâtre ne travaille qu'à les allumer, quand il arrive que quelqu'un dit un peu rudement que ces deux esprits sont contraires, il est certain que le meilleur pour les poètes c'est de point répondre, afin qu'on ne réplique pas...¹⁴

Gonzague Truc osserva ¹⁵:

Il appartenait à un temps qui fondait sa conduite sur sa croyance de donner tout son sens à cette querelle de la morale et du théâtre, où nous ne saurions plus entrer animés du même état d'esprit.

Certamente. Ma questo non ci deve impedire di fare anche noi questo tentativo. Forse riusciremo a comprendere quelle parole fino in fondo.

Siamo davanti a uno dei primi documenti della lotta fra il cristianesimo e l'arte profana, lotta che ancora oggi non si è placata. Fino a quel momento la Chiesa aveva lottato contro gli eretici o i nemici politici: l'elemento profano, mondano, in quanto tale non era per lei un nemico, si muoveva nella sua stessa sfera, e i disordini della vita degli istinti che si potevano verificare non avevano un'importanza di principio, tale da mettere in pericolo l'esistenza del cristianesimo. Ma qui è diverso. La passione terrena, che i greci e Shakespeare avevano visto come un processo naturale, come un benigno o terribile dono degli dèi, ma sempre come sorte terrena dell'uomo, e che nel Medioevo cristiano era stata avversata come cattiva e ignobile, è salita al rango di elemento autonomo ed essenziale dell'anima umana, è divenuta qualcosa di sublime e degno di ammirazione, e minaccia di porre al posto del cristianesimo e in genere di ogni atteggiamento devoto ed umile una specie di metafisica delle passioni. È bene ricordare, a questo proposito, che la passione erotica deve questa sublimazione al fatto che in origine era collegata con il culto mariano e con l'Amore Divino della mistica, e che il

¹⁴ *Op. cit.*, p. 292.

¹⁵ *Racine*, p. 47.

culto della donna in Europa ha le sue radici nell'unione dello spirito cavalleresco con l'idea della Redenzione. Qui invece, nel Seicento francese, la passione erotica e il culto della donna sono indipendenti e riempiono gli animi come vero contenuto e come ideale; ed il pubblico, una nuova categoria sociologica che si forma dal popolo non piú in base alla cultura e alla nascita ma in base ad un fondamento concreto (cioè in base all'eguaglianza delle condizioni e delle abitudini di vita), il pubblico vede nel romanzo e nel dramma l'esaltazione della grande passione terrena ed in questa il segno caratteristico della piú alta e sublimata umanità. Esso si allontana cosí definitivamente e molto piú decisamente dal popolo di quanto non abbia fatto in passato lo strato superiore della popolazione feudale. E infatti il popolo, che il lavoro e le necessità quotidiane mantengono in contatto con le fonti naturali della vita, vede nelle proprie passioni, è vero, qualcosa di concreto, di legittimo e in certi casi anche di poetico (quando il corso naturale è impedito da circostanze tragiche), ma mai qualcosa di per sé sublime e che dia occasione ad una enfatica contemplazione di sé.

Non si tratta qui soltanto dell'amore, ma di tutti i desideri terreni, e di una nuovissima autonomia ed ipertrofia della personalità umana. Già in Corneille, per non parlare dei romanzi, la virtù è troppo eroica e patetica per trovare ancora posto nell'ambito di una mentalità cristiana o in qualche modo devota; e Racine, che ha concepito l'elemento profano e personale in modo piú profondo e concreto del suo predecessore, porta l'espansione e lo sviluppo di questo elemento ad un livello prima mai raggiunto.

Infatti, cos'altro sono il contenuto e la forza dei suoi personaggi, se non culto della passione, dispiegarsi e sublimarsi degli istinti, o, per usare un'espressione vossleriana, politica di potenza dei cuori e degli animi? Racine ha sorpassato di gran lunga i limiti entro i quali le passioni sono occasione di piacevole divertimento, e la sua efficacia si è andata a poco a poco indebolendo soltanto a causa di quel logorio che la lunga fama e la lettura nelle scuole portano con sé. Le sue creature sono di una vitalità straordinaria: quasi tutte si muovono sul pericoloso confine fra passione e morte, ed anche le figure femminili disprezzano quel misero bene che è la vita quan-

do si tratta di seguire il loro istinto. L'*Andromaque* è non già un cantico celeste, ma una furibonda lotta degli istinti; l'eroina non è un'anima nobile come l'Ifigenia di Goethe, ma la figlia di Priamo e vedova di Ettore, prigioniera dell'uomo che insieme al proprio padre è colpevole di tutta la sua infelicità. Con tutta la forza del suo cuore e con femminile istinto di conservazione ella si aggrappa alla dignità e all'integrità del suo passato, mentre già nuovi istinti si fanno strada in lei (solo per il consiglio di amici Racine eliminò la scena davanti al cadavere di Pirro, nella quale Andromaca manifesta il suo amore); la sua volontà di morte e le pacate parole con le quali la manifesta non sono « grandezza evangelica », ma uno scaltro adattarsi alla situazione mantenendo il proprio selvaggio proposito. E le ultime parole mostrano come, dopo la morte violenta ed inaspettata di Pirro al suo fianco, Andromaca subito si risollevi dalla propria disposizione a morire per riprendere le redini della situazione favorevole, con spirito indomito e risoluto. Nella *Bérénice*, l'attenzione si concentra non già sull'eroica rinuncia della regina, ma esclusivamente sul tormento della passione, che nella sua infinita raffinatezza e perfezione poetico-formale manifesta con tanta maggiore violenza il suo potere e la sua *dignitas* ultraterrena. Truc giustamente osserva che la tragedia è *cornélien par accident*, che Racine avrebbe preferito una soluzione tragica (peraltro esclusa dal testo, di Svetonio) e che la morte viene solo rimandata:

... cette agonie qu'on entrevoit et où l'on entre, cette mort déjà imminente et qui ne se retarde que pour se raffiner, ce regret déchirant d'une suprême joie qu'on s'arrache au moment de la toucher des lèvres, constituant des "impressions tragiques" suffisantes et jettent assez loin dans cette "tristesse majestueuse", qui, d'après Louis Racine, "fait le plus grand plaisir de la tragédie".¹⁶

È tipico l'accento alla *tristesse majestueuse*. E da ultimo, nella *Phèdre*, la purezza di cuore di Fedra e tutto il succedersi dei rimproveri che ella si rivolge servono soltanto a porre in evidenza la potenza del desiderio sensuale. Ed infatti, che cos'è in ultima analisi la sua disgrazia, se non il fatto che lei stessa e gli spettatori devono

¹⁶ Truc, p. 82.

considerare così sublimemente tragica la sua folle passione per Ippolito? « Infatti qui tutto è follia », dice Voßler ¹⁷: « Ippolito non è suo figlio, Teseo è ritenuto morto, quindi non è un incesto, e nemmeno, almeno in apparenza, un adulterio, tutt'alpiú una mancanza di buon gusto; ma Ippolito non ricambia affatto il suo amore, e quindi Fedra dovrebbe toglierselo dalla testa, a maggior ragione dopo aver appreso che il giovane ha altri legami ». Con queste parole, belle e molto tedesche, Voßler ha centrato il punto essenziale: tutta la tragicità dell'opera consiste nel credere che la vita delle passioni sia invincibile e che abbia una sua ultima ed in certo qual modo trascendente serietà. E di una vera e propria espiazione non si parla mai. Fedra morente rimpiange ancora di non aver potuto peccare (cfr. Truc, p. 115 segg.); e anche se in quest'opera Racine ha certamente pensato a certe dottrine gianseniste, le ha usate soltanto come contrappunto, per esaltare col contrasto l'effetto tragico. Tutto questo naturalmente non può essere dimostrato matematicamente e resta in ultima analisi una questione di sensibilità; ma senza dubbio il modo di sentire generale è a sostegno della nostra tesi. È per la passione, e non per la rinuncia degli eroi raciniani, che nei teatri francesi sono stati sparsi torrenti di lacrime: e che cosa avrebbero detto gli attori, da Montfleury a Mounet-Sully, dalla Champmeslé fino a Rachel e Sarah Bernhardt, se gli si fosse detto che le tragedie di Racine, il banco di prova della fama di un attore, significavano rinuncia alla realtà terrena per amore dell'eterno?

Non possiamo qui analizzare in modo particolareggiato tutte le tragedie. Ciò richiederebbe troppo spazio, ed inoltre ci faciliteremmo troppo il compito. Occorre soltanto dire ancora qualche parola su *Athalie*. Qui infatti Racine si rivela mutato quanto a scelta del tema, ma non nella sostanza. *Athalie* non è né un dramma cristiano né un dramma umano, ma una furibonda lotta degli istinti di potenza. Non vi è traccia della viva essenza del cristianesimo così come ci viene tramandata dalla tradizione; dall'angolo piú oscuro dell'Antico Testamento è stato scelto un capitolo raccapricciante, che non diventa certo piú umano per il fatto che uno dei due contendenti sta

¹⁷ P. 121.

dalla parte del diritto. Infatti, in *Athalie* Dio è signore non in forza della sua bontà ma della sua legalità; e non c'è catarsi, perché, pur soggiacendo, Athalie si inalbera nella sua sconfitta e giunge a un limite estremo di auto-affermazione, che non è né cristiano né umano. Perciò quest'opera non ha il significato filosofico-storico che secondo il nostro modo di vedere è essenziale alla tragedia, e che consiste nell'accettazione della morte da parte dell'eroe tragico, così che Dio o il destino trionfino non solo con la spada e col fuoco ma soprattutto nel suo cuore. Malgrado questo, *Athalie* è un capolavoro, anzi il capolavoro di Racine. Nonostante l'impianto psicologico, di una semplicità magistrale, gli istinti che vivono in questa tragedia si lasciano indietro, per la loro natura e le loro dimensioni, tutto ciò che poteva ancora interessare il pubblico del poeta, e fanno dell'opera una testimonianza unica (e solo a fatica comprensibile) della potenza dell'impulso poetico, sembrando impossibile che con mezzi tanto modesti, con un così assoluto rigore e senza ricorrere ad alcun espediente puramente esterno, si sia potuto raggiungere un tal risultato. In effetti, nella tragedia rivive (intorno al 1700 ed in Francia) tutto l'orrore di una lotta tribale dei tempi remoti, ed il tono cupo e terribile dello strapotente demiurgo assetato di sangue, che dirige gli eventi a suo piacimento, non viene sminuito dalla purezza e dalla pacata misura della dizione. Ma cristiana la tragedia non è, perché non è cristiano il suo contenuto: e non è nemmeno umana, perché noi uomini europei crediamo in un rapporto più profondo, più personale, più intimo col nostro destino. *Athalie* rimane un fiore particolare di un'età particolare, che però trascende assurgendo a una dimensione fuori dal tempo, poiché l'eccesso dello stile di un'opera si sottrae al tempo, si volge in paradosso e non trova più un'eco interiore e profonda.

In effetti, per Racine il problema centrale (lo credesse o meno) non fu mai la giustizia: quella terrena o quella divina. Quanto fossero superficiali i suoi giudizi in proposito lo si può desumere dalla *Préface* alla *Phèdre*, là dove, già orientato verso un ritorno all'osservanza, parla dei vizi e delle virtù e di come li abbia trattati nelle sue opere. Non suona forse ironia leggere che qui la virtù è posta nella giusta luce e che le minime mancanze sono se-

veramente punite, quando l'innocente Ippolito, che non ha, come in Euripide, profanato il santuario della dea, va così orribilmente e spietatamente incontro alla morte, quando Teseo, così orribilmente accecato, alla fine, non piegato dagli eventi, trova l'animo per pronunciare parole regali ed imperiose? Che fra queste vi sia anche la parola *expier*, come nota Voßler, devo ammetterlo: ma i sentimenti che, a nostro modo di sentire, egli dovrebbe avere, richiedono un'espressione diversa, un'espressione che Racine era ben in grado di trovare se avesse voluto. All'autore, però, non era questo che importava. L'interesse è svanito. Teseo non gli sta per nulla a cuore, e le parole finali sono solo una dignitosa conclusione.

Per Racine le cose importanti sono ben altre, e l'impulso poetico viene da una sfera diversa. È, così almeno ci sembra, un modo nuovo e particolare di sentire il contenuto della personalità umana, una sensibilità da tempo in gestazione ma che qui giunge concretamente e concettualmente al suo più alto sviluppo, anzi a un'esaltazione quasi paradossale e senza vie d'uscita. Già Corneille aveva presentato uomini con un fortissimo orgoglio, ma aveva concepito il tema in termini prevalentemente etici e razionali. Racine trovò la sorgente della dinamica individuale nella profondità degli istinti. Le sue figure sentono fortemente, spesso gelosamente, la loro dignità ed integrità personale: e non si tratta qui propriamente di dignità umana in generale, e nemmeno di quell'orgoglio che si fonda concretamente su una tradizione o su un'attività coronata da successo. Né basta nemmeno richiamarsi al concetto di *gloire*, per interpretare il contenuto individuale delle figure raciniane come un senso del posto e del rango che esse occupano, senso privo di sostrato, fondato su un'astrazione delle parole *re*, *principessa*, *eroe*; la loro dignità ed il loro sentimento di sé trovano invece fondamento nella loro potente vitalità, nell'integrità della loro vita istintiva. Perfino le più pacate figure femminili, come Bérénice, Monime, Iphigénie, Esther, attingono, così almeno ci sembra, la loro purezza da un sentimento di sé fortemente fisico, ed è sorprendente come qui intelligenza, decoro pudore e la più segreta femminilità concorrano ad un risultato sensibile.

L'ipertrofia della individualità sensibile è tanto più strana e diffi-

cile da comprendere in quanto le figure non sono rappresentate nella loro unicità attraverso particolari caratteristiche, ma al contrario sono tipizzate, e in certo qual modo acquistano un carattere solo attraverso la situazione drammatica nella quale si trovano. Non soltanto il loro carattere terreno, ma tutta la loro vita materiale rimane all'oscuro. Contrariamente ai personaggi della tragedia greca, nella quale un Edipo non solo raffigura un re, ma evidentemente è anche re, qui è assolutamente impossibile raffigurarsi i personaggi nelle attività e nelle faccende giornaliere loro proprie; cose di questo genere vengono a volte menzionate, ma solo nel modo più generale ed astratto possibile. Certo ciò fa parte delle esigenze stilistiche del tempo, ma non per questo è meno tipico. Così, tutte queste figure rimangono in una irreale lontananza, non di questa terra. Esse non hanno una sfera di vita quotidiana; sono solo figurazioni, e vuoti recipienti per le loro passioni ed istinti vitali divenuti autonomi. Liberi da vincoli quotidiani, privi di legami terreni o in qualche modo trascendenti, questi personaggi conducono una vita quasi ultraterrena di desideri sensuali, mitigata solo dal decoro formale della loro cultura.

Dobbiamo qui rinunciare ad addentrarci nelle cause e negli effetti di questo sentimento della vita, ed in particolare anche in quel filone religioso che, pur essendo molto simile ad esso nella struttura interna, gli è nemico. Osserveremo tuttavia che Racine rimase e doveva rimanere senza seguito. L'idealizzazione della passione autonomizzata è stata ripresa nel romanzo, ma solo in termini molto attenuati. Su questo genere l'opera di Racine, come già ha osservato Brunetière, esercitò un influsso notevole. Anche qui però intervennero altre correnti di varia provenienza, che sovrapponendosi a quell'influsso, rinforzandolo e trasformandolo, ne fecero man mano perdere le tracce. Peraltro, in Germania Racine non fu mai capito né amato fin dagli inizi della cultura nazionale sicché ci è estraneo sia nel bene sia nel male. Noi non abbiamo avuto un'età monarchica né un secolo di Luigi XIV, e non abbiamo posseduto uno strato sociale che, libero dai legami della vita quotidiana, potesse rappresentare e godere liberamente i propri desideri sensuali. Inoltre, da noi esiste un'umiltà, a volte piccolo-borghese ma a volte anche vera-

mente nobile, che si ribella alla concezione di un'umanità da signori, così formalmente perfetta da non riconoscere alla vita altro contenuto se non le proprie passioni.

Sulla teoria politica di Pascal *

9

Il est juste que ce qui est juste soit suivi, il est nécessaire que ce qui est le plus fort soit suivi. La justice sans la force est impuissante; la force sans la justice est tyrannique. La justice sans force est contredite, parce que il y a toujours des méchants; la force sans la justice est accusée. Il faut donc mettre ensemble le justice et la force; et pour cela faire que ce qui est juste soit fort, ou que ce qui est fort soit juste.

La justice est sujette à dispute, la force est très reconnaissable et sans dispute. Ainsi on n'a pu donner la force à la justice, parce que la force a contredit la justice et a dit que c'était elle qui était juste. Et ainsi ne pouvant faire que ce qui est juste fût fort, on a fait que ce qui est fort fût juste.

Queste frasi costituiscono il frammento 298 delle *Pensées* nell'edizione di Brunschvicg, ed esprimono in modo estremamente incisivo la debolezza della giustizia.¹ Farne l'analisi stilistica è facile: la loro struttura è subito evidente se si ordina il testo come segue:

Il est juste que ce qui est juste soit suivi,

Il est nécessaire que ce qui est le plus fort soit suivi.

La justice sans la force est impuissante,

La force sans la justice est tyrannique.

La justice sans force est contredite parce qu'il y a toujours des méchants;

La force sans la justice est accusée.

Il faut donc mettre ensemble la justice et la force; et pour cela faire

* "Über Pascals politische Theorie", pubblicato originariamente in Erich Auerbach, *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*, Francke Verlag, Bern 1951; ora in Erich Auerbach, *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Francke Verlag, Bern und München 1967.

¹ Cfr., sullo stesso tema di questo saggio, Jacques Maritain, "The political Ideas of Pascal", in *Ransoming the Time*, New York 1941, p. 33 segg.

que ce qui est juste soit fort,
ou que ce qui est fort soit juste.
La justice est sujette à dispute,
La force est très reconnaissable et sans dispute.
Ainsi

on n'a pu donner la force à la justice, parce que la force a contredit la justice, et a dit que c'était elle qui était juste;
et ainsi,
ne pouvant faire que ce qui est juste fût fort,
on a fait que ce qui est fort fût juste.

In questo modo si vede subito che l'idea viene sviluppata per mezzo di un gioco di affermazioni antitetiche, e che queste affermazioni vengono esposte in coppie di frasi costruite simmetricamente (isocola). Sono sei paia di isocola. Le prime tre pongono i termini del problema. Ne segue che la soluzione può essere raggiunta in due modi che si escludono a vicenda: il quarto paio descrive tale alternativa. A questo punto si forma un sillogismo di questo tipo: bisognava realizzare A oppure B; A era impossibile, quindi si è realizzato B. La premessa minore (A era impossibile) viene energicamente messa in evidenza; la ragione dell'irrealizzabilità è espressa nel quinto paio di isocola, che non è del tutto simmetrico: la seconda parte è più lunga e più incisiva. La stessa minore compare per due volte nelle righe finali che concludono il sillogismo (e tutto il ragionamento). La conclusione si struttura in due gradi: « ainsi... » e « et ainsi... ». Il primo grado (« ainsi... ») contiene una drammatica esposizione della premessa minore (si noti il forte accento su « elle »); il secondo, « et ainsi... », che ripete ancora una volta come A fosse impossibile, con amara soddisfazione riferisce il risultato in un ultimo paio di isocola antitetici.

Questa breve analisi ci rivela una particolarità dello stile di Pascal: la singolare fusione di logica, retorica e passione. Lo sviluppo del pensiero sembra non voler essere altro che l'applicazione di un procedimento logico ma il gioco retorico dei due concetti in enunciazioni antitetiche e di identica costruzione vi introduce una tensione drammatica; e quando alla fine la forza si erge dalla lotta dei concetti, levando il capo e la voce (« et a dit que c'était elle... »), il suo trionfo diviene un evento drammatico.

Chi legge oggi questo testo con spirito critico, ma senza conoscere bene Pascal, potrà forse diffidare della forma antitetica, per quanto efficace essa sia; si osserverà che essa sembra essere alquanto sofistica. Non sono forse, ci si potrà chiedere, due differenti significati della parola « juste » quelli che Pascal usa come se fossero identici? All'inizio « juste » indica infatti il diritto vero, naturale, assoluto; in seguito invece, quando cade nelle mani della forza, il diritto positivo. Ed infatti, quello che è fondato sulla forza non è diritto, ma tutt'al più si fa passare per tale. Peraltro, questo punto di vista, per quanto convincente possa sembrare ad un lettore moderno, non è quello di Pascal. Come presto vedremo, Pascal ritiene che in questo mondo la forza sia non soltanto il diritto reale, positivo, ma anche il diritto secondo la legge. Per comprendere il pensiero di Pascal secondo le intenzioni dell'autore, è necessario esaminare come esso si sia formato. Infatti, per quanto si presenti unitario e semplice, nonostante tutta l'arte espressiva, vi sono riassunti ed elaborati molteplici influssi ed esperienze.

Da Montaigne Pascal riprese, a volte letteralmente, l'idea che le leggi non fossero dominate dalla ragione o anche solo dall'accordo naturale di tutti gli uomini, ma semplicemente dalla consuetudine; e che questa dipendesse dalle circostanze di luogo e di tempo, oscillando perciò perennemente. Così, ciò che è permesso, anzi addirittura apprezzato in un paese o in un'epoca, è considerato altrove, o in un'altra epoca, come un delitto, e la consuetudine rende sacrosante anche forme di vita assurde, arbitrarie, evidentemente ingiuste. Ad essa tuttavia (ed alla legge che su di lei si fonda) bisogna obbedire, non perché tale legge sia giusta ma solo perché è in vigore, dal momento che non si può sperare di trovarne una migliore e che il turbamento congiunto ad ogni cambiamento rappresenta un male sicuro; un male che non vale la pena accollare a se stessi e ad altri, perché la nuova consuetudine non sarebbe migliore o più sensata dell'antica. Questi sono i concetti ripresi da Pascal, che però, nel riprenderli, vi impresse un tono un poco differente. Disponendo gli accenti in modo diverso Pascal diede origine a una concezione del tutto nuova. L'instabilità della consuetudine non era, per Montaigne,

un fatto terribile o addirittura un motivo di disperazione. Libero, conciliante, tollerante, Montaigne si muoveva con coraggio e addirittura con disinvoltura nell'incertezza; non aveva bisogno della sicurezza, dell'assoluto; anzi dubiterei che vi si sarebbe sentito a proprio agio. Pascal invece ne sentiva la necessità, e vi tendeva con passione, spesso con violenza. Egli sentiva *hic et nunc* l'esigenza del certo, del durevole, dell'assoluto, non poteva sopportare l'instabile e l'ambiguo, e li classificava senz'altro come male, trattandoli anzi come il male stesso. Questo mutamento del modo di vedere le cose sarà certo da attribuire, oltre che alla differenza di temperamento, anche alla diversità delle circostanze. Montaigne visse all'epoca dei contrasti politico-religiosi, vide le forze storiche svilupparsi liberamente in contrasto fra loro, vide le consuetudini mutare, e poté sperare che in questi mutamenti e in queste lotte, sebbene lui non li approvasse, fosse in atto un assestamento costante, diretto se non verso il bene almeno verso una situazione mediocre e sopportabile. Pascal visse, invece, quando l'assolutismo era già giunto pressoché al massimo dello sviluppo e un'unica forza cominciava ormai a regnare come realtà data, quasi incondizionatamente ed in modo evidentemente arbitrario. Tuttavia mi sembra che il particolare temperamento di Pascal abbia avuto maggior peso delle circostanze dell'epoca, sia nel fargli giudicare la consuetudine molto più negativamente di Montaigne, sia nello spingerlo a considerarla senz'altro un male e a porre al suo posto, senza accorgersene, un concetto del tutto diverso: quello della forza. Anche questo, volendo, lo si può già ricavare da Montaigne, secondo il quale bisogna obbedire alla legge non perché è giusta ma perché è in vigore, e cioè perché ha la forza. Ma in Montaigne la legge ha forza e vige solo perché si basa sulla consuetudine; Pascal è incline a privare la consuetudine della sua autonomia e a considerarla semplicemente come funzione della forza, come un portato della forza stessa. Egli tocca un problema che Montaigne non ha mai affrontato; il rapporto tra la consuetudine e la forza. Chiama « grimace » la consuetudine priva di forza, e con una certa soddisfazione va in cerca di esempi nei quali la « grimace » debba cedere alla forza, riducendo volentieri la consuetudine in generale a semplice « imagination » o « opinion ».

La struttura storica delle consuetudini, per la quale Montaigne aveva trovato una così bella immagine (« elles grossissent et s'anoblissent en roulant comme nos fleuves... »), non gli dice nulla; per lui esse hanno origine da un atto arbitrario della forza, dall'« umore dei legislatori ». In ogni momento la forza potrebbe ripetere questo atto arbitrario e capovolgere la consuetudine. Di massima Montaigne non parla mai della forza; ma, dall'insieme del suo pensiero, risulta che avrebbe potuto sempre classificarla come esecutrice della consuetudine, e fondata solo sull'arbitrio del potere. Pascal, al contrario, attribuisce alla forza pura, originata arbitrariamente dalla consuetudine, la capacità di creare liberamente il diritto; afferma anzi, in tono di amaro trionfo, come vedremo ancora, che è giusto che sia così, perché non esiste nessun altro diritto se non quello maneggiato dalla forza. Dove andremmo a finire, dice, se volessimo dirimere le contese basandoci sul merito e sul diritto? Non sarebbe possibile. Chi di noi due ha la precedenza: tu o io? Tu hai quattro laché, io uno solo: la situazione è chiara, basta contare.

Si inserisce a questo punto un secondo strato ideologico, estremamente importante per la concezione pascaliana del diritto: le idee di Port-Royal sul carattere fondamentalmente corrotto della natura umana. È vero: anche Montaigne dice a volte che abbiamo perduto la nostra vera natura e che sono rimaste solo l'arte e la consuetudine; ma egli ha fiducia in questa natura o, se si vuole, in questa natura che la storia ha trasformato in consuetudine; si abbandona alla consuetudine come si abbandona alla natura; il flusso vitale della storia lo avvolge, ed egli se ne lascia trascinare come il nuotatore dall'acqua o il bevitore dal vino. Pascal invece condivide l'esasperato agostinismo sostenuto dagli esponenti di Port-Royal, secondo il quale, essendo fondamentalmente e necessariamente cattivo, il mondo si trova in netta contraddizione con il regno di Dio, ed è quindi indispensabile scegliere a favore dell'uno o dell'altro.

Prima di Pascal, le idee di Port-Royal, che io qui non intendo approfondire né dal punto di vista storico né da quello sistematico (ciò è già stato fatto a sufficienza nell'abbondante letteratura dell'ultimo secolo, da Sainte-Beuve fino a Laporte), non implicavano al-

cuna dottrina politica², ma contenevano tuttalpiú indicazioni sull'atteggiamento che il cristiano era tenuto ad assumere di fronte al mondo: da un lato distaccarsi da esso, dall'altro sottomettervisi (dove il distacco va inteso da un punto di vista interiore e la sottomissione da un punto di vista esteriore). Chi può distaccarsi dal mondo anche esteriormente, e cioè entrare in convento, certamente deve farlo; ma in questo, come in ogni cosa, bisogna seguire piú la volontà di Dio che non la propria, e la volontà di Dio si può desumere con maggior certezza dalle condizioni di vita in cui ci si trova che non dai propri moti interiori, per loro natura incostanti. Se, ad esempio, al distacco esteriore dal mondo si oppongono un'alta posizione sociale, una carica di responsabilità, o circostanze familiari, il credente deve rimanere al posto in cui lo ha messo la volontà di Dio. Anche rimanendo nel mondo uno se ne può distaccare allontanandone il proprio cuore, non prendendo parte ai suoi piaceri ed alle sue passioni ma solo alle sue pene e ai suoi dolori, poiché il dolore è il legame piú saldo che ci unisce a Cristo. D'altro canto, la sottomissione consiste nel riconoscere le istituzioni di questo mondo, specie quelle dello Stato e della società, nell'ubbidire alle autorità terrene e servirle in misura adeguata alla propria posizione. Infatti, anche se il mondo della *concupiscentia* è corrotto e quindi cattivo, il cristiano non ha il diritto di giudicarlo o addirittura di opporvisi con mezzi terreni, poiché egli stesso si trova nel medesimo stato di peccato e poiché proprio il male del mondo è la giusta punizione e l'espiazione assegnata da Dio all'uomo caduto. La ingiustizia del mondo è dunque in verità la giustizia divina, che noi dobbiamo accettare gioiosamente; quando Dio permette che il vero diritto vinca, non agisce per *justitia* ma per *misericordia*.

Una tale concezione, che rifiutava la critica alle istituzioni del mondo terreno, sembrava escludere la possibilità che si formasse una dottrina politica. Per quanto cattivo fosse, il mondo era stato posto da Dio e il cristiano vi si doveva sottomettere. A Port-Royal non si pensava ad una dottrina politica, e nemmeno Pascal vi sarebbe arrivato se alcuni avvenimenti esterni non gli avessero posto il pro-

² Ciò non è in contraddizione col fatto che Port-Royal si sia trovato per piú di un verso coinvolto nei movimenti e nelle questioni politiche del tempo.

blema politico con tale urgenza da non permettergli di sottrarvisi. Questi avvenimenti sono noti: si tratta della lotta di Port-Royal contro i gesuiti. Se il cristiano ha il dovere di sottomettersi al mondo, tanto più impellente è il suo dovere di obbedire alla Chiesa. La Chiesa è la comunità dei credenti istituita da Dio; a lei spetta il magistero, ed è lei la dispensatrice degli strumenti di grazia indispensabili a chi cerca la salvezza. Tenersi al di fuori della Chiesa, o addirittura, come i protestanti, staccarsi da lei di propria volontà, è, anche per Port-Royal, una prospettiva spaventosa. Ma se la corruzione acquista potere all'interno della Chiesa, se le forze del male riescono a ingannare e ad irretire i capi della Chiesa, i vescovi ed il papa, rendendoli loro docili strumenti; se quindi la Chiesa, in forza della propria autorità e dell'obbligo che si ha di obbedirle, costringe i pochi credenti ai quali Dio ha concesso di conoscere la verità a condannare pubblicamente e solennemente ciò che costoro, con assoluta certezza, considerano l'essenza della fede; se poi la Chiesa, sostenuta dalla potenza terrena, ed agendo essa stessa come una potenza terrena, vuole distruggere il diritto e la giustizia con la forza, si determina allora una situazione senza vie d'uscita, una vera e propria crisi insanabile. Proprio in questa situazione venne a trovarsi Port-Royal negli anni in cui intrattenne più stretti rapporti con Pascal, il quale, dunque, assistette da vicino alla maggior parte delle crisi che dovettero sembrargli il trionfo del male nella Chiesa stessa. In quegli anni divenne attuale per lui il problema del diritto e della forza. Risalgono a quel periodo i frammenti delle *Pensées* e gli altri scritti minori che contengono la sua teoria politica. Ora, alla dottrina montaigniana del diritto vigente in quanto consuetudine si unisce quella agostiniana (ed estremizzata) del mondo come regno del male; nasce così quella concezione nella quale, come abbiamo detto sopra, la consuetudine è concepita come emanazione della forza, come semplice arbitrio del male.

Pascal aveva sempre avuto la tendenza ad esasperare le cose; nei suoi ultimi anni, durante la crisi di Port-Royal, si abbandonò totalmente a questa tendenza, nella ferma convinzione, confermata da visioni estatiche e da un miracolo, di combattere per la causa di Dio. Fra le idee che in tal modo vennero alla luce, tre sono più

strettamente collegate e formano quella che si può definire la sua dottrina politica: l'odio per la natura umana (e quindi per la propria natura); lo smascheramento del diritto vigente come diritto esclusivamente imposto e iniquo; e il riconoscimento di tale iniquo diritto come dell'unico che abbia ragione di sussistere.

L'odio per la natura umana gli venne dall'agostinismo esasperato. Con la sua nota distinzione fra *uti* e *frui*, Agostino insegna che bisogna amare le creature non per loro stesse, ma per amore del creatore, che ad esse compete un *amor transitorius*, e non *mansorius*; soprattutto non bisogna amare se stessi per amore di se stessi, così da preferire se stessi a Dio (il che ha costituito il peccato di Adamo). Che Dio sia l'unico oggetto durevole del nostro amore, che in lui si compendi tutto ciò che è degno di essere amato, che le cose create siano meritevoli di amore solo in quanto costituiscono un riflesso del Suo Essere, sono elementi di una dottrina cristiana generale, molto diffusi perfino prima del cristianesimo. Gli studiosi di Port-Royal, e in particolare il Pascal degli ultimi anni, ripresero questa dottrina spostandone gli accenti e conferendole così una durezza e un radicalismo particolari. Si narra che negli ultimi tempi Pascal si comportasse con una certa freddezza nei confronti di coloro che gli erano più vicini e che mal sopportasse anche la loro simpatia per lui, poiché gli sembrava un defraudare Dio. Questa idea venne spesso formulata anche esplicitamente, sottolineando in particolare che l'amore per le creature porta necessariamente alla delusione, anzi alla disperazione. In questo caso infatti, l'oggetto dell'amore è transitorio sia nella sua totalità, sia nelle singole qualità in virtù delle quali lo si ama. L'idea della transitorietà dell'oggetto amato era insopportabile a Pascal; la sensazione che il tesoro a cui il nostro cuore è attaccato sia per così dire in costante diminuzione e corra permanentemente il rischio di venirci strappato del tutto, lo riempiva di orrore. Ciò che è transitorio, ciò che deve tornare nel nulla è per lui un nulla: il cielo e la terra, i parenti e gli amici, il proprio spirito ed il proprio corpo. Solo Dio è durevole, immutabile, costante; solamente Dio è degno di essere amato. In particolare, la transitorietà e instabilità dell'uomo sono conseguenze del peccato originale, di quell'eccessivo amore di Adamo per se stesso, di

quell'errore tanto empio quanto grottesco che si è trasmesso ai suoi discendenti e che costituisce la parte veramente detestabile di noi stessi. Nonostante la sua evidente imperfezione e la sua transitorietà, ogni uomo si considera necessariamente il centro dell'universo, ama se stesso più di ogni altra cosa, giudica tutto sulla misura di se stesso: errore orribile, evidentemente, che merita odio. In questo contesto la parola odio comincia ora ad assumere un rilievo che è caratteristico soltanto di Pascal. È vero che il termine viene usato a questo proposito anche da altri autori cristiani, anzi compare già nei Vangeli, in alcuni passi molto radicali di Luca e Giovanni: ma non credo che abbia mai dominato a tal punto l'intero contesto della concezione dell'amore per Dio. La famosa affermazione sulla detestabilità dell'io non è affatto ciò che di più forte Pascal abbia detto a questo proposito. Pascal ha detto che bisogna amare soltanto Dio e odiare soltanto se stessi, che la religione cristiana insegna a detestare se stessi, che l'odio di sé è la vera ed unica virtù. Qua e là si trovano anche affermazioni un poco più indulgenti; ma sono quelle più severe che determinano il tono delle *Pensées*. Parlando di odio verso se stessi non si intende, ovviamente, soltanto odio verso l'io accidentale di Pascal, ma odio verso l'io di ogni uomo, poiché ognuno è partecipe della stessa transitorietà e dello stesso spregevole amore di sé. Odiare se stesso e l'umanità non era affatto una cosa spontanea per Pascal, che era capace di affetti appassionati, addirittura gelosi, e solo a fatica riusciva a lottare contro l'alta opinione della propria persona, l'*orgueil*, a cui aveva anche maggior diritto, da un punto di vista umano, della maggior parte degli altri uomini. Il suo radicalismo religioso trionfò solo con la violenza sulla sua disposizione naturale, nella quale però la violenza era più forte di ogni altra cosa. Senza dubbio nella tradizione dogmatica cristiana si può trovare la giustificazione dell'odio verso di sé e verso gli uomini anche nella forma radicale di Pascal. Tuttavia questo motivo, in sé giustificato, se viene accentuato come in Pascal, isolato dal resto del pensiero cristiano e messo eccessivamente in luce, corre il pericolo di trovarsi addirittura in opposizione con l'etica cristiana. Il precetto di amare il prossimo come se stessi presuppone che si ami se stessi; altri

menti si dovrebbe « odiare il prossimo come se stessi ». C'è inoltre in questa concezione così paradossale, una certa freddezza nei confronti della creazione nel suo complesso: non solo l'uomo, ma tutta la natura creata è transitoria e quindi indegna del nostro amore. A questo grande fisico la natura ha saputo ispirare sete di sapere, ammirazione e paura, ma non amore. Pochi autori credenti, mistici o idealisti, sono stati altrettanto lontani quanto Pascal dall'idea che nei fenomeni di questo mondo si possa ritrovare un riflesso della verità e della bellezza divina, ed è certamente anche per questo che egli si oppose così decisamente a tutti i tentativi di dimostrare l'esistenza di Dio basandosi sui fenomeni naturali.

La seconda idea di cui abbiamo parlato, lo smascheramento del diritto di questa terra come un diritto esclusivamente dato ed iniquo, è strettamente connessa alla prima, poiché segue per via logica, indipendentemente da qualsiasi esperienza, dal giudizio sulla natura umana. Un essere corrotto può produrre solo qualcosa di corrotto. Il nostro diritto e la nostra politica (intendendo questo termine nel senso lato di tutta l'attività terrena), possono essere soltanto iniqui: e lo sono, come l'esperienza conferma. Non imperano né la ragione né la giustizia, ma il caso e la violenza. Pascal apparteneva ad una famiglia della borghesia funzionariale (*la robe*), era un uomo di grande intelligenza e discernimento; per quanto a lui e al suo ceto fossero aperte le cariche più alte ed onorifiche, la libertà politica ed ogni attività politicamente responsabile gli erano precluse; nell'età del pieno assolutismo la popolazione, di tutti i ceti, era solamente oggetto, mai soggetto della politica. Proprio in quel periodo, nei disordini della Fronda, vennero distrutti gli ultimi resti di indipendenza politica della *robe*. Ma non è possibile dimostrare, del resto è anche improbabile, che un qualche disagio originato da queste circostanze abbia influito sulle convinzioni politiche di Pascal; dalla Fronda, alla quale la sua tradizione familiare gli avrebbe ben dato motivo di partecipare, egli si tenne ben lontano. Ciononostante, in nessun altro periodo un uomo del suo rango sociale e spirituale avrebbe potuto nutrire convinzioni politiche come le sue ed agire in politica come lui. Quel suo modo caratteristico, tagliente e paradossale, di esprimere l'idea che tutte le istituzioni po-

litiche si fondano sulla presunzione, sul caso e sulla violenza, a volte riflette, mi sembra, anche altri motivi oltre a quelli cristiani. Si tratta di un atteggiamento cristiano che serve a giustificare conclusioni estremistiche in senso cristiano ma che tuttavia sarebbe capace di arrivare molto più in là. Nei *Trois Discours sur la condition des Grands*, Pascal si rivolge ad un gran signore e dimostra che la sua reputazione ed il suo potere non si fondano su alcun diritto vero e naturale, ma soltanto sulla volontà dei legislatori: con un altro *tour d'imagination* questi potrebbero farlo diventare povero e impotente. Gli dimostra^a che la sua posizione è sí legittima, dal momento che ogni istituzione riconosciuta dal diritto positivo lo è, ma che in virtù di essa gli sono dovuti solo un rispetto ed un'ubbidienza esteriori (rispetto ed ubbidienza che sarebbe sciocco e volgare negare alle leggi ed alle istituzioni), ma nessuna vera stima. Il suo potere, anche se esercitato con onestà e benevolenza, secondo il metro del mondo (come del resto è suo dovere) rimane tuttavia opposto al regno di Dio. Dio infatti, che deve distribuire i beni dell'amore, è il re della *caritas*, mentre lui, che amministra e distribuisce i beni di questo mondo, è un re della *concupiscentia*; e se si limiterà a reggere onestamente questo regno senza tendere a qualcosa al di sopra di esso, andrà incontro alla dannazione eterna, anche se da persona onesta: « si vous en demeurez là, vous ne laisserez pas dé vous perdre, mais au moins vous vous perdrez en honnête homme ». Il regno della grazia e della salvezza comincia solo molto al di là dell'onestà terrena. Queste stesse idee ritornano nelle *Pensées*, ed il carattere vano e casuale delle istituzioni umane trova espressione in una forma che diverrebbe subito estremamente rivoluzionaria se si cessasse di collocarla nella cornice agostiniana. Per fare un esempio: secondo la legge divina ed umana, uccidere è il peggior delitto; ma se il mio prossimo, che io devo amare, sta dall'altra parte del fiume, dove regna un altro principe che per combinazione è in guerra con il mio principe, allora io posso, anzi devo ucciderlo. Egli sta dall'altra parte del fiume e questo, soltanto questo, mi dà il diritto di ucciderlo. In queste parole c'è tutta l'età dell'assolutismo, l'età delle guerre di gabinetto alle quali i popoli non prendevano parte se non per il dovere che avevano di sopportarle.

Ed è strano osservare come tali idee (ampiamente diffuse, anche se in formulazioni meno aspre) andassero benissimo d'accordo con un'assoluta fedeltà al principe, magari espressa in termini iperbolicì. Non vi fu mai età più nominalista di questa. In Pascal, alla base di tutto ciò sta, ovviamente, l'idea estremizzata della natura corrotta del mondo. Con il peccato originale ed il sacrificio di Cristo il mondo è diventato perenne uccisore di Cristo, l'uomo ha perduto la propria natura e ogni « opinion » o « imagination » può diventare una sua seconda natura; ma la scelta di quelle che praticamente devono diventarlo è rimessa al diritto del più forte, al potere. Il potere reale è il solo fenomeno terreno per il quale Pascal mostri una certa stima o un qualche apprezzamento; peraltro così amari e infidi da suonare a volte cinici. Si tratta del diritto del male e Pascal lo rispetta in virtù della sua natura genuina, chiara e limpida, spingendo, a volte, questo rispetto anche ai minuti particolari. Una volta, ad esempio, egli afferma che vestirsi elegantemente non è poi una cosa così vana, visto che dimostra la possibilità di disporre di molte braccia: quelle del sarto, della camiciata, del parrucchiere, del cameriere; sicché non si ostenta qualcosa di esteriore, di illusorio, ma un potere reale: essere ben vestiti significa mostrare il proprio potere. Ed il popolo agisce rettamente quando rispetta il potere ed i suoi segni esteriori, quantunque si trovi in errore riguardo ai motivi di tale rispetto. Esso crede di dover rispettare il potere per la sua giustizia, e questo è un errore. Il potere dev'essere rispettato non perché sia giusto, ma in se stesso, perché sussiste. È tuttavia pericoloso spiegare al popolo il suo errore.

A questo punto siamo già molto vicini alla terza idea di Pascal, quella che fonda la legittimità del diritto sulla forza. Ma prima di passare a questo argomento devo inserire un excursus. È infatti necessario che io limiti la mia affermazione secondo cui Pascal non riconosce nulla di terreno se non la forza. In effetti, egli riconosce ancora un regno che sta fra l'ordine terreno della forza e l'amore divino, e cioè il regno del pensiero umano, dello spirito terreno, che nei *Discours sur la condition des Grands* e nei frammenti 332 e 793 (Brunschvicg) viene a volte contrapposto a quello del potere. Pascal stabilisce accuratamente i confini dei tre regni fra loro; il

regno del potere materiale è infinitamente lontano dal regno dello spirito, e questa distanza simboleggia la distanza infinitamente maggiore che divide a sua volta il regno dello spirito da quello soprannaturale dell'amore divino. La grandezza corrispondente ad ognuno dei due regni non ha valore né può influire sugli altri: i detentori del potere terreno, i geni e i santi hanno la loro sfera particolare, ed ognuna di tali sfere si sottrae all'efficace intervento dell'altra. Il riconoscimento del pensiero umano rivela qualche sfumatura cartesiana e corrisponde all'idea pascaliana dell'uomo come « roseau pensant »; nell'antitesi di grandezza e meschinità dell'uomo, il pensiero è la sua grandezza. Così accade anche che a volte, contrapponendo la grandezza di spirito al potere materiale, alla « grandeur d'établissement », Pascal la definisca « grandeur naturelle » (quantunque egli ammetta solo una natura corrotta). Già questo non è facile da chiarire; nel quadro del suo pensiero politico, il regno dello spirito terreno costituisce un vero e proprio punto critico. Infatti, nell'applicazione pratica alla politica non è possibile mantenere la netta distinzione tra potere e spirito, nessuno dei quali può influenzare l'altro. O esiste qualcosa di terreno, lo spirito umano, che può opporsi validamente al potere, oppure il potere può schiacciarlo. È vero che Pascal pensa soprattutto a forme apolitiche dello spirito, ad esempio alla matematica e alla fisica; ma l'esperienza dimostra a sufficienza che anche queste possono venire in conflitto col potere, ed un caso simile, quello di Galilei, è stato trattato anche da Pascal nella XVII lettera delle *Provinciales*. Non è sufficiente tenere teoricamente distinti i due regni, e spiegare la possibilità pratica del potere di intervenire nel campo dello spirito come frutto della tirannide, la quale non ha il diritto né, a lungo andare, la capacità di soffocare la verità. Infatti, questo giustificerebbe la rivoluzione in nome dello spirito, il che è esattamente contrario al fine di Pascal. Per essere conseguente egli avrebbe dovuto umiliare la scienza e lo spirito al livello di tutte le cose umane, avrebbe dovuto presentare la loro attività ed i loro risultati semplicemente come « opinions » e « imaginations », che al pari di tutte le altre cose, dipendono giustamente dal potere. A questo però, Pascal, il grande matematico e fisico, sempre in attivo contatto con Descartes, Rober-

val e Fermant, non poté assolutamente decidersi. A Montaigne era riuscito più facile.³

Peraltro, là dove si trovano affermazioni politiche, lo spirito umano non viene menzionato, e così l'incongruenza non appare in modo evidente. Posso quindi chiudere qui il mio excursus. Il potere, cioè il male, è l'unico a regnare nel mondo terreno-politico descritto da Pascal, e vi regna a buon diritto. Anche nello sviluppare questo paradosso (la terza delle idee che abbiamo elencate) Pascal è andato molto più in là di Agostino o dei propri amici di Port-Royal, e si è addentrato assai più profondamente di questi ultimi nella realtà pratica e terrena.

La norma morale prescriveva all'*honnête homme* di sottomettersi ai poteri statali e sociali costituiti. Riconoscere il giusto posto che si deve occupare nell'ordine esistente e accordare perfettamente il proprio atteggiamento con la propria collocazione: ecco l'ideale etico-estetico che proprio allora si andava formando, e alla formazione del quale Méré, amico di Pascal, diede un importante contributo. La norma morale ora ricordata veniva fondata teologicamente ed approfondita da un antica concezione cristiana che proprio ora riprendeva nuovo vigore. Si trattava del dovere del cristiano di subire il mondo e specialmente l'ingiustizia presente in esso, poiché il sacrificio di Cristo era consistito proprio in questa volontaria accettazione dell'ingiustizia, sicché vero compito del cristiano era l'imitarlo. Ciò valeva soprattutto per il potere statale, al quale Cristo stesso si era sottomesso sempre, ed in particolare nella Passione. Creando le condizioni per il verificarsi della Passione, questo potere statale, pur compiendo la più grande ingiustizia possibile, si comportò legittimamente in quanto, secondo il disegno della Salvezza, esso aveva il compito di compiere, in base alle leggi dello Stato (e quindi legalmente), quel sacrificio giusto anche davanti a Dio, in riparazione del peccato di Adamo. In ogni cristiano si deve compiere nuovamente il sacrificio di Cristo, e chi ha l'onore di

³ In molti teorici dello Stato assolutistico su per giù contemporanei a Pascal si trova pure l'esigenza della libertà di pensiero. Storicamente questo si spiega col fatto che in molti casi lo Stato forte e accentratore si era imposto contro il fanatismo religioso particolaristico, ed in tale posizione aveva sostenuto il principio della tolleranza.

subire l'ingiustizia, anche da parte dei poteri dello Stato, è ritenuto degno di partecipare al sacrificio di Cristo, e dovrebbe rallegrarsene. La gioia per l'ingiustizia subita deve essere limitata soltanto dall'amore per il prossimo; non si deve desiderare con tutto il cuore di essere oggetto di ingiustizia, solo perché nel farlo bisognerebbe anche desiderare che qualcuno ci usasse ingiustizia, ed è un grave peccato augurare al prossimo di commettere ingiustizia.

Questa dottrina, che veniva professata in teoria e soprattutto in pratica a Port-Royal, quantunque fondata sull'ingiustizia esistente nel mondo, prescindeva da qualsiasi critica di tipo politico. Essa insegnava a subire quanto accadeva nel mondo, non importa se giusto o ingiusto, e non poneva teoricamente il problema se l'ingiustizia si verificasse solo qualche volta, o sempre, o a volte sí e a volte no. Seguendo Agostino, essa considerava il mondo malvagio *in toto*; ma non indagava se nel legislatore e nei governi agissero la grazia e la misericordia di Dio, così che spesso, o a volte, si compisse la giustizia, oppure se ciò non accadesse mai; e tanto meno si avvicinava al problema con i mezzi e il metro della ragione umana.

Pascal invece iniziò questa indagine, sulla base delle esperienze di Montaigne, di Méré e sue proprie; collegò i risultati negativi ottenuti da questi ultimi al suo estremo agostinismo, e così, seguendo il proprio temperamento, portò l'idea cristiana sopra descritta alla suggestiva e pericolosa acutezza di un tragico paradosso. Basandosi sulla ragione e sull'esperienza, Pascal constata che le istituzioni ed il procedere di questo mondo si fondano sul caso e sull'arbitrio; che il nostro ordinamento terreno non è altro che stoltezza (« folie »). Egli crede di servire la causa della fede mettendo in rilievo nel modo più penetrante la miseria e l'ingiustizia, l'arbitrio e la stoltezza che stanno alla base della nostra esistenza; per sostenere poi che il cristiano, conoscendo appieno e nei particolari queste stoltezze, deve obbedire ad esse; e non perché le rispetti ma perché rispetta la volontà di Dio, il quale ha sottoposto gli uomini a queste « folies » per punirli e per aprire (e al tempo stesso rendere difficile) ad essi la via della salvezza. Le stoltezze sono quindi l'unica e adeguata giustizia che ci spetti. Questa concezione, credo, è inoppugnabile dal punto di vista dogmatico: però l'eccessiva accentua-

zione di singoli motivi e l'intromissione così poco umile, cristianamente parlando, di giudizi razionali la rendono talmente esagerata da spingere quasi necessariamente una fede, imprudentemente portata ai limiti del paradosso, a rovesciarsi nel suo contrario. In francese *folie* ha sia il significato di stoltezza sia quello di pazzia: credo dunque di non fare se non minima violenza al pensiero di Pascal, di esagerare nei limiti del consentito, riassumendo il suo pensiero nel modo seguente: l'ordinamento del mondo è follia e violenza; il cristiano deve obbedire alla follia, non può muovere un dito per correggerla; infatti, che regnino la follia e la violenza è volontà di Dio, è la vera giustizia che noi meritiamo; il trionfo della follia e della violenza, il trionfo del male sulla terra è volontà di Dio. Non si troveranno molti uomini che, riconoscendo questo paradosso, vogliano vivere e rimanere cristiani; ma Pascal dice anche (altra affermazione non oppugnabile dal punto di vista dogmatico, ma ancora una volta esasperata) che la religione cristiana è « la seule religion contre la nature, contre le sens commun... ». Nel Settecento, Voltaire ed altri presero le mosse proprio dal pensiero di Pascal per una polemica illuministica ed anticristiana, in cui spicca la estrema vicinanza a questo pensiero.⁴

Si può essere tentati di dedurre da questa esposizione che a un cristiano seguace di tali idee (sia quelle di Pascal sia quelle più moderate di Port-Royal) non fosse mai lecito combattere per la giustizia e la verità. Ma non è così, poiché combatté lo stesso Pascal, autore delle *Provinciales*, uno degli scritti polemici più significativi della letteratura cristiana e della letteratura in genere. Anzi, il cristiano può combattere, deve combattere, essendo convinto di non combattere per la propria causa ma per la causa di Dio. Anche la Chiesa ha combattuto, e persino nel periodo del suo trionfo essa deve combattere per la verità, all'esterno e all'interno. Ma quando può il cristiano essere convinto di combattere proprio per la verità; quando può, in queste tenebre terrene, essere sicuro che la grazia divina è con lui, che Dio ha scelto proprio lui a stru-

⁴ Cfr. ad esempio la protesta di Voltaire contro l'affermazione di Pascal che si debba amare solo Dio e non le creature, nella 25^a delle *Lettres Philosophiques*; o le parole di Chateaubriand su Pascal e Rousseau in *Génie du Christianisme*, 3^{ème} partie, livre 2, chap. 6.

mento della sua causa? « Incola sum in terra », dice il salmo 118, quello preferito da Pascal, « non abscondas a me mandata tua ». I segni dai quali il cristiano può ricavare la sicurezza di rappresentare la causa di Dio, e lo spirito con cui deve combattere, li troviamo descritti da Pascal in un documento che, a mio parere, merita di essere annoverato fra i grandi testi dell'etica cristiana. Si tratta di un frammento di lettera, pubblicato per la prima volta da Faugère, di cui non si conoscono la data né il destinatario, ma che evidentemente è stata indirizzata a un collega di Port-Royal nel 1661, un anno prima della morte dell'autore, durante la lotta per la firma del formulario.⁵

La lettera inizia con una critica all'atteggiamento di alcuni compagni di lotta. Essi si comportano, così dice all'incirca Pascal, come se combattessero per la propria causa e non per quella di Dio; sembrano dimenticare che è la stessa Provvidenza a rivelare ad alcuni la verità ed a nasconderla ad altri; sembrano credere di servire un Dio diverso da quello che permette ad ostacoli di ogni sorta di impedire il diffondersi della verità; e perciò sono scontenti, brontolano per le contrarietà che incontrano sul loro cammino e per i successi dell'avversario. Un tale atteggiamento è frutto di superbia o di caparbità. Infatti, se desideriamo ardentemente una cosa di nostra iniziativa, ci adiriamo per le difficoltà che ci vengono incontro, perché sono qualcosa di estraneo, che non viene da noi, che noi non vogliamo e che ci si oppone. Ma se veramente Dio agisce per mezzo nostro, allora non possiamo avvertire la presenza di una cosa estranea, che non sgorgi dallo stesso Principio determinando anche il nostro agire. Non c'è nessuno che si opponga a noi, perché lo stesso Dio, che ci ispira, permette ad altri di resisterci. Non è dunque il nostro spirito che combatte contro lo spirito altrui al di fuori di noi, ma è invece lo stesso, unico Spirito, Dio, che produce il bene e permette il male. Se siamo consapevoli di ciò la nostra anima è in pace, e questa pace interiore è pure il segno più certo che veramente Dio agisce attraverso di noi. Infatti è molto più sicuro pensare che Dio permetta il male, per quanto terribile esso possa essere, che non

⁵ *Pensées et opuscules*, pp. 244-247.

pensare che Egli operi il bene proprio in noi, per quanto grande esso ci possa apparire; c'è sempre da temere di essere mossi non da Dio ma da un segreto egoismo, e l'auto-analisi non dà risultati sicuri, ma spesso ci inganna. Più che esaminare i moventi interiori, è molto più sicuro esaminare il nostro atteggiamento esteriore. Se sopportiamo con pazienza che dall'esterno ci venga opposta resistenza, vuol dire che nella nostra anima c'è accordo fra ciò che provoca la nostra volontà di combattere e ciò che permette di resistervi. Poiché non esiste alcun dubbio che sia Dio a permettere tale resistenza, si potrà umilmente sperare che sia Lui a provocare la volontà di combattere. Invece si agisce come se si avesse il compito di far trionfare la verità, mentre in realtà abbiamo solamente il compito di combattere per essa. Voler vincere è fin troppo umano e naturale. Se sotto la volontà di far vincere la verità si nasconde questo naturale desiderio, facilmente si scambia una cosa per l'altra e si crede di combattere per la gloria di Dio mentre in realtà si ha per fine la propria gloria. Anche qui, la prova più sicura è l'atteggiamento nei confronti della resistenza opposta dall'esterno e dei successi dell'avversario. Infatti, se non vogliamo altro che la volontà di Dio, dobbiamo essere ugualmente contenti sia quando la verità soccombe e rimane nascosta, sia quando vince e viene riconosciuta, perché nel secondo caso trionfa la misericordia di Dio, e nel primo caso la sua giustizia. E Pascal conclude il ragionamento richiamandosi ad Agostino, il quale, a proposito di Giov. 17, 25 (*Pater juste, mundus te non cognovit*), sostiene che Dio rimane nascosto a causa della sua giustizia.

I temi che desidero sottolineare a proposito di questo testo sono essenzialmente quattro. Un motivo tipico, e che differenzia Pascal da quasi tutte le altre correnti mistiche, è anzitutto la diffidenza nei confronti dei propri moti interiori. Pascal è convinto che l'auto-esame sia così malfido, ritiene che esso corra così radicalmente il pericolo di venir falsato dall'egoismo, da sconsigliare caldamente al credente di farvi affidamento. Abbiamo ricordato sopra come, se a qualcuno si presenta il problema di andare in convento o meno, costui non debba dare ascolto soltanto alla propria voce interiore, ove gravi circostanze esteriori vi si oppongano. Allo stesso modo, in questo caso molto più importante e generale non si ammette che il proprio vivo

sentimento di aver ragione e di operare il bene sia il solo criterio valido. Soltanto una perfetta pace dell'anima, fondata sulla pazienza e sull'umiltà cristiana, può dimostrare come il bene che siamo convinti di rappresentare nelle nostre lotte venga veramente da Dio.

Ma su cosa si fondano, in questa situazione, la pazienza e l'umiltà? Sulla convinzione che soltanto Dio, e nessun altro, permette agli ostacoli di opporsi al bene. Contro di noi non vi è nulla di estraneo che possa turbarci; solo la volontà divina dirige l'andamento della lotta, e poiché la nostra volontà, se veramente rappresentiamo il bene, deve coincidere con la volontà divina, anche nella nostra anima devono regnare quella pace, quella pazienza, quell'accordo che provengono dal riconoscimento della suprema identità di Dio, sia quando suscita il bene sia quando permette il male. Si badi a non incorrere in un malinteso: questo atteggiamento non è affatto relativistico, non vi è nulla che faccia pensare a comprensione per il punto di vista opposto. Non si dice, ad esempio, che anche l'avversario « dal suo punto di vista ha ragione », o anche solo che ci si deve sforzare di capirlo; il giudizio non si riferisce affatto all'avversario ed alla sua causa, ma esclusivamente a Dio, il cui progetto di Salvazione prevede che al trionfo della sua causa si frappongano costantemente degli ostacoli: quelli del mondo corrotto dal peccato. Così, la causa di Dio sulla terra sembra essere sempre minacciata, anzi in situazione disperata. I pochi che la rappresentano sono per loro natura altrettanto corrotti quanto i loro avversari. Solo la grazia divina li innalza al di sopra della corruzione. Ed anche la grazia è sempre in pericolo; non la si possiede mai con assoluta certezza.

Il testo contiene un terzo tema importante: nostro compito non è vincere, ma combattere. Infatti, ciò implica il dovere di combattere sempre e comunque, indipendentemente dal carattere più o meno favorevole delle prospettive di vittoria. Un tale dovere impone a chi combatte esigenze terribili, che la comune natura umana solo difficilmente può soddisfare. Chi però riesca a far sua questa convinzione è, almeno interiormente, invincibile, ed alla lunga sarà ben difficile soggiogarlo del tutto anche esteriormente. L'esperienza insegna che il comune coraggio umano vien meno nell'istante in cui a giudizio dell'uomo la lotta diventa disperata; chi invece sa con si-

curezza di dover combattere indipendentemente da ogni speranza, è al sicuro dallo scoraggiamento e ancor più dal panico. E l'esperienza insegna pure che da situazioni disperate si può passare a notevoli successi, a patto di non lasciarsi sopraffare interiormente ancor prima di aver subito una totale sconfitta esteriore.

Infine un quarto tema. Anche quando la verità viene sconfitta e rimane nascosta, anzi proprio allora, la giustizia è salva. Infatti è a causa della sua giustizia che Dio nasconde la verità; e quando la fa conoscere, ciò avviene per misericordia, a causa della sua grazia e del suo amore. Si tratta di una variante dell'idea che abbiamo già avuto occasione di svolgere; subire l'ingiustizia è la giustizia che compete agli uomini. Ne consegue che davanti a Dio nessuno sulla terra subisce ingiustizia; ovvero, in una formulazione ancor più drastica, che gli uomini possono sì operare l'ingiustizia ma non subirla; infatti, quantunque chi agisce ingiustamente nei confronti del suo prossimo compia effettivamente un'ingiustizia, il prossimo che la subisce è un essere corrotto dal peccato originale e soffre giustamente. Quest'idea è, nell'essenza e nell'origine, prettamente cristiana; pure, il paradosso secondo il quale si può compiere l'ingiustizia ma non subirla trova posto anche al di fuori di una prospettiva rigorosamente cristiana; basta dare all'espressione "peccato originale" il valore di simbolo di quell'insieme inestricabile di fattori ereditari, situazione storica, temperamento individuale e conseguenze delle proprie azioni, nel quale ci troviamo costantemente coinvolti. A questo si potrà subito obiettare che l'esperienza quotidiana mostra che innumerevoli uomini subiscono effettivamente l'ingiustizia. Naturalmente non è possibile dimostrare il contrario; si può unicamente ribattere che soltanto il singolo può porsi in coscienza il problema e stabilire se sia stato effettivamente ingiusto l'aver dovuto subire una determinata ingiustizia. Il fatto che risponda negativamente, non vuol dire che chi gli ha usato ingiustizia sia scusato o addirittura giustificato, non essendo infatti autorizzato a infliggere al primo qualcosa di cui non è in grado di giudicare la legittimità ed il cui compimento gli è solamente demandato. D'altra parte, l'atteggiamento difensivo di chi subisce ingiustizia non deve venire indebolito dal riconoscimento della legittimità di quanto subisce, poiché la giustizia esercitata nei

suoi confronti proviene da un'istanza diversa da quella che lo ha fatto soffrire. La massima secondo la quale, nel senso indicato, si può operare l'ingiustizia ma non subirla, mi sembra avere un valore come ipotesi di lavoro in campo etico. L'etica, almeno come punto di partenza, può essere soltanto etica individuale, cioè una questione fra me e la mia coscienza. Chi riesce a riconoscere che quanto gli accade è giusto (non importa se altri possano agire ingiustamente e in quale misura) non soltanto ha trovato, a mio parere, un fondamento dell'etica e del proprio atteggiamento morale, ma tutto ciò che accade nel mondo gli si illumina in modo nuovo. In pratica però, e sul tempo lungo, non è facile raggiungere e conservare in sé una tale convinzione.

Ritorniamo ora al frammento riportato all'inizio. Era necessario esaminare i livelli di esperienza e gli influssi dai quali è sorto il pensiero di Pascal per poter apprezzare nel suo giusto valore la chiarezza e la classicità con cui è stato espresso. L'esposizione si basa sulla contrapposizione di due concetti, il contenuto dei quali viene supposto come universalmente riconosciuto e valido, mentre poi dall'antitesi stessa risulta problematico. Da un lato si contrappongono la forza e il diritto; dall'altro si rinuncia, in un primo momento, a spiegare o a delimitare i due concetti. Ma il loro vero significato si chiarisce a poco a poco nel gioco reciproco, ed in modo tale che da ultimo risulta chiaro come essi non siano contrari, ma l'uno sia solo una funzione dell'altro. Quando leggiamo che è giusto obbedire al diritto, che il diritto senza la forza è impotente, che la forza senza il diritto presta il fianco all'accusa, che ci sono sempre dei malvagi pronti ad avversare il diritto, dobbiamo supporre che qui si ammetta il sussistere di un diritto oggettivo diverso dalla forza ed almeno in teoria indipendente da essa. Ma quando, subito dopo, si legge che il diritto è sempre posto in discussione, mentre la forza non si può discutere ed è immediatamente riconoscibile, senza una qualsiasi istanza anche solo teoricamente in grado o incaricata di decidere quale sia il diritto obiettivamente vero; quando si legge che siamo senza limitazione alcuna alla mercè del diritto vigente, a sua volta nelle mani della forza, allora è anche chiaro

che nel primo paragrafo non si parlava di un diritto oggettivo realmente esistente, ma solo di una parola, di una « *imagination* ». « È giusto obbedire al diritto. » Sì, ma esiste un diritto che non dipenda dalla forza? Ed è possibile riconoscerlo? La risposta a quest'ultima domanda è certamente negativa. Chi si lamenta di venire oppresso dalla forza priva di diritto, si lamenta a ragione? Certamente no; perché: come faccio a sapere che sono nel giusto? E quei malvagi che si oppongono al diritto privo di forza sono oggettivamente malvagi? Chi lo può stabilire? « *La justice est sujette à dispute...* » E cosa si può dire della forza che contraddice al diritto e afferma di essere essa stessa il diritto? Ha forse torto? Certamente no, perché: da che cosa si può riconoscere con sicurezza il diritto, se non dal fatto che regna? Dunque non esiste altro diritto se non quello che è nelle mani della forza. Dunque la forza è diritto, dunque è buona? Sì, essa è diritto, è giustizia, però non è buona ma al contrario cattiva: il nostro mondo è cattivo, ma è secondo giustizia che sia così. Quest'ultima idea certo non è contenuta nel frammento di cui ci stiamo occupando: ma bisogna aggiungerla traendola dal resto del pensiero di Pascal, perché fornisce la chiave per comprendere il tutto. Nel frattempo abbiamo dunque un processo di rivelazione e chiarificazione reciproca e progressiva dei concetti di diritto e di forza.⁶ All'inizio sembrano lottare l'uno contro l'altro, ma basta che uno dei due avversari, la forza, si mostri, che si presenti ben riconoscibile e indiscutibile, perché il diritto, suo avversario autonomo, si dissolva senza lottare, si sottometta, ne divenga vassallo. Il posto che compete al diritto è accanto alla forza, e non contro di essa.

L'esame dei livelli di esperienza e degli influssi che hanno dato origine al pensiero di Pascal serve non solo a comprendere pienamente quest'ultimo, ma anche a penetrare la maestria con la quale è stato espresso. Quando un'idea viene ripresa già formata, perché è moneta corrente ed è nell'aria un po' dappertutto (come nel caso di molte idee dell'ultimo Ottocento e del primo Novecento), l'espressione diventa per lo più fiacca e imprecisa, perché si crede che non

⁶ A. Rüstow mi fa notare che la formulazione « conciliare la forza e il diritto » viene usata da Solone, fr. 24, 15-17. Poiché la *Vita di Solone* (tradotta da Amyot) di Plutarco cita la frase del legislatore ateniese, si può senz'altro presumere che Pascal la conoscesse.

sia necessario lo sforzo indispensabile per esprimersi con precisione; una semplice allusione, una parola d'ordine, qualche modo di dire corrente che rimanda ad un determinato indirizzo di pensiero, sembrano bastare per farsi capire. In casi simili, quando è sufficiente toccare una sola delle idee che formano il patrimonio in circolazione per far sentire la nota giusta, in genere si viene capiti a volo o almeno si dà un'idea grossolana di quanto si intende dire. Ma quando, come nel caso di Pascal, un'idea viene conquistata con la propria personale esperienza e attraverso un'attività interiore spontanea, essa è allora in grado di giungere ad un'espressione perfetta, capace di abbracciarla completamente, di corrisponderle con esattezza, di escludere qualsiasi malinteso, anzi qualsiasi spostamento o deviazione dalla comprensione esatta, e tuttavia di permetterle, nel senso della profondità, molti gradi di comprensione; nascono frasi, al contempo tanto chiare e tanto profonde, che un lettore, a sua volta ambizioso di esprimersi con sufficiente perspicuità, insieme all'ammirazione può provare qualcosa che assomiglia all'invidia.

Per più di un aspetto le idee politiche di Pascal, così come le abbiamo descritte, sono affini a quelle di altri teorici contemporanei. Dal disfacimento della teoria dello Stato radicata nel Cristianesimo e nel Medioevo si erano sviluppate due correnti, affioranti, nei singoli scrittori, in varie combinazioni e collegamenti. Con una di esse, la teoria del diritto naturale, Pascal non ha nulla in comune; così come naturalmente non ha nulla a che fare nemmeno con la più antica forma cattolica di diritto naturale elaborata dal tomismo, in quanto non condivide l'idea di un diritto connaturato a tutti gli uomini, se non nella forma hobbesiana in cui diritto naturale non significa altro che diritto del più forte. Proprio per questo egli è vicino all'altra corrente, alla più empirica arte politica o Ration di Stato dell'assolutismo, il cui fondatore è considerato Machiavelli. Certo, dai tempi di quest'ultimo essa aveva perduto parte della sua freschezza e del suo mordente; al posto della sua libera eleganza, alla quale contribuivano in parti uguali l'arguzia toscana e l'audacia umanistica, erano nel frattempo subentrati trattati giuridici o politico-pragmatici, una summa dell'arte politica per lo più metodica ma spesso anche

alquanto fantasiosa, le cui idee si potevano approvare o rifiutare ma ben difficilmente amare o odiare. Il pensiero di Pascal è molto vicino ai teorici della Ragion di Stato ed in particolare al suo contemporaneo Thomas Hobbes. Anche Hobbes ritiene che la natura umana sia malvagia; anch'egli sente l'esigenza, per tenerla a freno, di uno Stato che si regga sulla forza, che nell'adempiere al suo compito non sia legato alle regole morali e al quale si sia obbligati ad obbedire perché esso solo è in grado di garantire la pace e di evitare rivoluzioni. Inoltre, anche per Hobbes le leggi di questo Stato non hanno altro fondamento giuridico se non il suo potere, e perciò ad esse è dovuta obbedienza assoluta ma non già una fede interiore, così come allo Stato si deve tributare anche sacrificio ma non certo intima dedizione. La costruzione hobbesiana è un puro Stato di sicurezza pubblica, e ciò che esso, nonostante la sua pienezza di poteri, deve salvaguardare è, come spesso è stato osservato, la libertà o meglio la tranquillità del singolo. Pascal è molto vicino a questa concezione; ma poiché il suo interesse non è indirizzato negativamente alla tranquillità dell'individuo ma positivamente alla salute della sua anima immortale, idee molto simili assumono in lui un tono del tutto diverso. Egli sottolinea, come Hobbes, la necessità e la legittimità di uno Stato basato sulla forza, ma fa comprendere con assai maggiore profondità ed efficacia come la "legittimità" sia iniqua. Non si tratta tanto di prestazioni reciproche fra lo Stato e l'individuo (poiché l'individuo deve allo Stato obbedienza e sacrificio materiale, e lo Stato deve all'individuo pace e sicurezza), quanto della sottomissione del cristiano al male di questo mondo, indipendentemente dal fatto che il male gli fornisca o meno una qualche contropartita. Ed infatti, anche in Pascal il potere ha il compito, o meglio la funzione naturale, di stabilire e mantenere la pace (egli cita a questo proposito Luc. XI, 21); ma anche se non ne riceve alcun vantaggio e viene costantemente oppresso e privato della pace, l'individuo deve, cionondimeno, obbedire. Questo va completamente al di là del pensiero di Hobbes. Scavalcando tutti i teorici del Rinascimento e del Medioevo, Pascal torna indietro fino ad Agostino, ed esaspera perfino quest'ultimo. Agostino ha insegnato che qualsiasi autorità nel mondo, qualsiasi potere dell'uomo sull'uomo è conseguenza

del peccato originale; senza l'ingiustizia del peccato, che ha distrutto la naturale e pacifica uguaglianza di tutti gli uomini, non vi sarebbe bisogno, sulla terra, della contro-ingiustizia punitiva del potere. Il cristiano deve obbedire pazientemente a questo potere che gli è stato assegnato come pena, sperando nella liberazione futura: « donec transeat iniquitas, et evacuetur omnis principatus et potestas humana, et sit Deus omnia in omnibus » (*De civ. Dei* 19, 15 con riferimento a Ps. 56, 2 e I Cor. 15, 24). Dal che si può dedurre che il cristiano deve obbedire anche al potere malvagio. Ma Agostino non ha preso in considerazione questo caso limite (per lui infatti è proprio un caso limite); quando egli giudica malvagio il potere statale, e cioè nel suo caso il potere dello Stato romano, lo fa in quanto questo Stato è (o era) pagano, e quindi serve degli dèi falsi. Dagli scritti di Agostino (ad esempio dal capitolo sul *pater familias*) si può concludere che secondo la sua concezione uno Stato cristiano può benissimo usare il proprio potere a fin di bene, quantunque il potere dell'uomo sull'uomo sia in sé, come istituzione, un male reso necessario dal peccato originale. Pascal invece, che vive in mezzo ad un sistema di Stati cristiani, unifica le due categorie del male: non soltanto il potere come istituzione è per lui un male, per via del peccato originale, ma egli ne deduce anche che l'esercizio del potere non può essere altro che ingiustizia e stoltezza. Per giungere ad un risultato così esasperato occorre che le idee pessimistiche e nominalistiche dei teorici della Ration di Stato. Pascal inserì queste idee in quelle agostiniane⁷ e creò così una teoria che, nonostante il carattere in apparenza esasperatamente cristiano, contiene molti elementi profani, anzi addirittura germi di critica social-rivoluzionaria. I teorici della Ration di Stato avevano quasi tutti insegnato, in modo più o meno radicale, con convinzione o con qualche ripugnanza, che uno Stato veramente deciso ad adempiere ai suoi compiti non poteva osservare leggi morali; che l'inganno e l'astuzia, il tradimento e la violenza gli erano permessi; che il suo diritto giungeva

⁷ Contrariamente a quanto si è detto prima sulla combinazione di idee montaigniane e di Port-Royal, la combinazione di Ration di Stato e di agostinismo di cui si parla qui è stata certo un processo inconscio, poiché Pascal conosceva appena i teorici della politica del suo tempo e comunque non li aveva studiati a fondo.

fin dove giungeva la sua forza, sulla quale si fondava. Tutto ciò compare anche in Pascal. Ma quelli studiavano lo Stato per amor dello Stato, vedevano nello Stato un valore; si compiacevano, come Machiavelli, della sua viva dinamica, o almeno avevano, come Hobbes, un forte interesse per l'utile che esso, se costruito nel modo giusto, era in grado di produrre a vantaggio dell'uomo, immerso nell'*hic et nunc*. Tutto ciò è assolutamente indifferente a Pascal. Per lui non esiste una vita interiore e dinamica dello Stato, e se esistesse la considererebbe malvagia; egli non ha alcun interesse per la ricerca dello Stato migliore, perché per lui sono tutti ugualmente cattivi. Pascal inserisce la teoria della ragion di Stato nell'agostinismo, e giunge così al paradosso del potere puro e iniquo al quale bisogna obbedire senza discutere, senza attendersi alcun utile come eventuale contropartita, ma anche senza dedizione, o meglio per dedizione a Dio.

Sulla posizione storica di Rousseau *

?

Ritengo che l'opera e la vita di Rousseau siano state studiate a sufficienza, e che anche la disputa fra le varie opinioni difficilmente possa dare ulteriori frutti. Per quanto multiforme e contraddittoria possa presentarsi la figura di Rousseau, e per quante cose storte siano state dette su di lui, in parte dai prevenuti critici contemporanei in parte dai dotti che vanno troppo in là nell'analisi, in sostanza egli è stato conosciuto e trattato a fondo. Il mio contributo non è una nuova analisi degli elementi che si possono distinguere nella sua figura, e nemmeno, a dire il vero, una nuova interpretazione, bensì soltanto una particolare formulazione di quella che mi sembra l'opinione comune, nell'intento di inquadrarlo in un generale corso europeo e di fissare, con maggior precisione e nel contempo in un ambito più vasto, la sua posizione storica. La formulazione a cui penso è la seguente.

Fra le personalità più note della storia dello spirito europeo, Rousseau è il primo che, nonostante la sua costituzione prettamente cristiana, non sia più riuscito ad essere cristiano.

In questa tesi sono contenute tre asserzioni: primo, che Rousseau fu costituzionalmente cristiano, quindi per così dire cristiano *in potentia*; secondo, che non poté attualizzare questo cristianesimo

* "Über den historischen Ort Rousseaus", pubblicato originariamente su « Die Neueren Sprachen » 40, 1932; ora in Erich Auerbach, *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Francke Verlag, Bern und München 1967.

potenziale; terzo, che, per quanto ne sappiamo, fu il primo a subire questa sorte. Illustrerò le tre asserzioni, ma molto brevemente, dando per note la vita e l'opera di Rousseau (tutto quanto vi si riferisce verrà solo accennato). Il contenuto delle tre asserzioni, e quindi la tesi stessa, verrà solo esposto perché non vi siano equivoci su ciò che si intende affermare; una vera e propria dimostrazione non è necessaria, se non vado errato nel supporre che si tratti soltanto di una particolare formulazione dell'opinione generale.

Per definire cosa si intenda per cristianesimo costituzionale o potenziale, la cosa migliore è considerare il suo contrario. Nel paese e al tempo di Rousseau, abbondano, per la prima volta, le persone che si dichiarano non cristiane. Costoro si sentono sicuri della propria esistenza, e cercano di organizzarla in modo comodo e confortevole con provvedimenti secondo ragione. Non lo fanno solo per sé, ma anche per altri; non per operoso amore del prossimo, ma perché ciò è utile alla società. Sperano così di migliorare il mondo e condurlo infine alla perfezione. Non considerano più se stessi peccatori e il mondo fondamentalmente malvagio. Perciò la loro speranza non è più volta alla liberazione dal male e alla realizzazione del bene nell'aldilà, ma ad una ben ordinata realtà terrena; la ragione deve vincere i pregiudizi degli uomini, un'esperienza acquisita ed applicata sistematicamente deve vincere la resistenza della natura; un giorno il mondo terreno sarà reso perfetto ad opera dello spirito umano. Tutto è ancora imperfetto, ma suscettibile di miglioramento. Se un pessimismo c'è, si riferisce unicamente al fatto che la meta si può raggiungere solo con difficoltà e a grande distanza di tempo: fondamentalmente essa è raggiungibile, e chi ne è convinto crede anche che lui stesso e i suoi compagni di fede siano sulla via per raggiungerla. Per il cristiano invece il mondo è per sua natura malvagio, si è allontanato dal bene, e con le proprie forze non riuscirà mai a ritrovarlo; inoltre il cristiano considera se stesso un peccatore. Le buone opere che compie non vengono da lui e in ultima analisi non servono al mondo: esse vengono dalla Grazia Divina e servono a manifestarla e a rendere meritevole della salvezza l'uomo che le compie (nella misura in cui un simile merito è pensabile e dimostrabile sulla terra). Nel mondo, il cristiano è inquieto e insicuro; la

sua condizione è transitoria, parziale, torbida: il compimento è nell'aldilà. E tuttavia la realtà di quaggiù costituisce l'unica ed irrevocabile decisione per l'eternità: una decisione drammatica, che ci farà appartenere agli eletti oppure ai dannati. Così, la cristianizzazione è al tempo stesso una sdrammatizzazione di quanto accade nel mondo, che diventa un puro e semplice decorso terreno. Perciò, come sembra in un primo momento, essa introduce negli uomini un atteggiamento molto più sciolto, più naturale e libero da paure. La natura terrestre dell'uomo illuminato, inoltre, non comporta per ora un più forte ed intenso attaccamento alle cose terrene: sarebbe un grosso errore supporlo. Eliminato l'aldilà, anche l'altro polo, la realtà di quaggiù, perde molta della sua forza. Il secolo illuminato non è soltanto povero di profondità spirituale; è povero anche di concreta interiorità terrena: è "superficiale" nel vero senso della parola.

Peraltro, perfino certi notissimi illuministi possono essere "accusati" di cristianesimo. Voltaire, ad esempio, nelle sue sciocche argomentazioni contro i fossili trovati sulle Alpi mostra una specie di paura nevrotica che ci possa essere stato veramente il diluvio universale; e il suo antisemitismo, che così mal si concilia con le convinzioni illuministiche, trova forse la sua spiegazione più convincente nel timore per il famoso argomento dell'apologetica cristiana: nel popolo maledetto egli detesta il testimone vivente del cristianesimo. Questi atavismi sono strani in un uomo simile; ma sono appunto atavismi. Non hanno un'efficacia tale da modificare, nelle linee essenziali, la sua figura. Anzi, questa figura, in tutti i suoi stadi e le sue variazioni, corrisponde al quadro del non-cristiano tracciato più sopra.

Per Rousseau è diverso: in lui il cristianesimo compenetra la sostanza stessa dell'uomo. Rousseau non si sente sicuro nel mondo, ma è pieno di paura e d'inquietudine; la sua tendenza al disprezzo di sé ed alla mortificazione richiamano in modo perentorio la contrizione del peccatore cristiano. Quel mondo illuminato, comodo, ben ordinato, in cui si muovono i filosofi gli appare fundamentalmente cattivo, tanto quanto è cattivo il mondo in genere.

Ora, è vero che la sua insicurezza nel mondo, a mio parere, si

può spiegare a sufficienza con cause sociologiche e psicologiche, senza dover ricorrere ad una motivazione religiosa; o meglio si può spiegare considerando eventuali filoni di sensibilità cristiana riconoscibili in lui come fenomeni secondari, nati su base sociologica e psicologica. Rousseau era povero; veniva da una famiglia decaduta, e il disordine materiale e morale della sua gioventù lo aveva fatto cadere ancora più in basso. La sua cultura era irregolare; quel poco di esercizio di cui il suo genio aveva bisogno se l'era fatto da sé senza alcun metodo; non era perfettamente padrone delle forme esteriori della vita sociale; nutriva un morboso bisogno di affermarsi e soffriva di anomalie sessuali. E con tutto questo, il successo personale e quello delle sue opere lo fecero entrare in una società che, quanto a sicurezza di vita e a cultura formale, non ebbe equivalenti nella storia mondiale, tanto da riuscire ad inquadrare in un ordine formale perfino i suoi disordini. Non fa dunque meraviglia che la posizione in cui si venne a trovare Rousseau fosse alquanto strana, che egli vi si trovasse male e si mostrasse indeciso, stravagante, intollerante; che le conseguenze del suo atteggiamento lo invischiassero sempre più e che, perciò, la mortificazione e l'insicurezza finissero per volgersi in sospettosa misantropia e in mania di grandezza. Una malattia mentale i cui sintomi si manifestarono assai presto, si impadronì progressivamente di lui senza tuttavia riuscire a soggiogarlo completamente. Visto che questo è un quadro clinico già ben noto agli psichiatri (manca soltanto un'indagine sulle tare ereditarie), abbiamo ancora il diritto di parlare di una "cristianità potenziale" invece che di complesso d'inferiorità e di mania di persecuzione?

Abbiamo questo diritto, e per motivarlo sono sufficienti alcune considerazioni metodologiche, che, come ogni metodologia, toccano l'essenza della questione. Rousseau è una determinata figura della storia spirituale del mondo; e una simile figura non è mai spiegabile sulla base di metodi sociologici e psicologici. Un tentativo di spiegarlo psicologicamente lo isolerebbe da quel contesto nel quale tutti lo vedono e in virtù del quale egli merita di essere considerato (cioè il contesto della *Geistesgeschichte*) e lo porrebbe in un altro contesto (quello degli uomini di una data predisposizione

neurologica), al quale egli certamente anche appartiene, ma nel quale lo può collocare lo psichiatra, facendo tuttavia perdere immediatamente alla sua figura l'interesse che ha suscitato. Senza dubbio Rousseau ebbe predisposizioni di questo genere (è sorprendente quanti uomini da allora in poi ne abbiano avute); ma deve per questo essere annoverato fra i malati, dal punto di vista della *Geistesgeschichte*? Forse. Infatti, questo fenomeno neurologico così frequente, l'insicurezza morbosa, si può anche spiegare con la generale crisi della cristianità, che dura tutt'ora. Peraltro, soltanto nella misura in cui questo giudizio è giusto (cosa su cui non intendo indagare) si può dire che Rousseau fa parte dei malati o delle personalità patologiche, o meglio che costoro sono come lui. A parte questo però, con una collocazione psicologica o psichiatrica non si riesce né ad afferrare la personalità stessa di Rousseau (poiché la collocazione è, sotto questo aspetto, puramente negativa, e non mostra mai la particolare forma spirituale nella quale in lui, e soltanto in lui, le premesse psichiche si sono concretate ed hanno preso forma storica), né a vedere la sua posizione storica, il rapporto della sua figura storica con altre figure storiche e con la storia nel suo insieme. Ai fini della topologia storica è necessario porre in luce connessioni puramente spirituali che abbiano promosso od ostacolato nella persona considerata un dato risultato spirituale. Tali connessioni possono essere molto diverse, anche in persone che rivelino la medesima (o analoga) fisionomia spirituale.

All'interno dell'insieme storico che qui prendiamo in considerazione, e quindi della *Geistesgeschichte* europea, il senso d'insicurezza nel mondo terreno è un motivo cristiano. Esso si rafforza particolarmente nelle epoche critiche per la cristianità, in cui grandi gruppi di persone conducono una vita sicura e tranquilla al di fuori del cristianesimo. Nelle persone inclini al sentimento cristiano ciò esaspera l'insicurezza fino a giungere all'irrequietudine tormentosa, allo sbalordimento dovuto all'incapacità di comprendere l'indifferenza nella quale il mondo circostante sembra sentirsi a proprio agio. Si ricordi l'esempio di Pascal. Per Rousseau fu più difficile: egli non aveva accanto a sé degli amici giansenisti. Al confine fra le confessioni religiose, fra Ginevra e Madame de Warens, la sua in-

sicurezza divenne vaga e selvaggia. Così come egli le conosceva, le confessioni non erano più dotate di quella produttiva forza religiosa che senza alcun dubbio gli avrebbe mostrato la via. Ma Rousseau non era mai giunto ad un accordo con la sicurezza esistenziale dei suoi contemporanei: per lui era sempre rimasta un tormento dal quale cercava di liberarsi.

E non era mai giunto a un accordo con se stesso. Si considerava un peccatore. Non un uomo buono oppure cattivo, e nemmeno un uomo che a volte, per errore e per comprensibile egoismo, abbia commesso qualcosa di male, ma proprio un peccatore: un essere che insieme a un'ardente aspirazione al bene porta con sé una parte inspiegabilmente malvagia e cerca sempre, invano, di liberarsene. I folli errori in cui Rousseau incorse furono ancora superati dal suo fino allora inaudito masochismo. Che il più grande e più umano pedagogo dell'età moderna abbia tanto trascurato i propri figli, che l'uomo che si considerava, non del tutto a torto, il più nobile spirito del suo secolo abbia scelto come compagna della propria vita una donna insulsa e dall'animo servilmente malvagio, che prestasse fede alle chiacchiere più assurde riferitegli dalla moglie o da altri, che ricambiasse con odio ed ingratitudine ogni beneficio resogli da altri: queste e molte altre ancora sono contraddizioni che nella loro follia mostrano in modo direi quasi esemplare il quadro tipico del peccatore cristiano, nel suo cadere, rialzarsi e tornare a cadere. E l'autobiografia, che ha come vero oggetto questa oscillazione perenne e che prende il titolo dalle confessioni agostiniane, nella tensione fra i due poli ci comunica un'idea dell'uomo che era ben nota all'etica cristiana, ma del tutto estranea e nuova ai contemporanei scristianizzati. Le azioni sgorgano da profondità sconosciute, senza scopo e senza motivo, indecifrabili nella loro bontà o depravazione.

Il mondo apparve a Rousseau sempre fundamentalmente malvagio (non solo temporaneamente imperfetto), in pieno contrasto con la fede nel progresso tipica del suo secolo. La sua ostilità nei confronti della civiltà è una teoria del peccato originale secolarizzata solo a metà. Il mondo è corrotto: ha perduto qualcosa di irrecuperabile, e la sua purezza originaria è stata perduta per sempre. Rousseau non sperò mai di poterla riconquistare con i provvedimenti da

lui stesso auspicati; ed anche nei suoi ultimi anni si scagliò violentemente contro i critici che lo accusavano di una simile speranza.

Eppure quei calunniatori non avevano del tutto torto: parti considerevoli dell'opera di Rousseau sono, almeno negli effetti, illuministiche, ed è possibile ricavarne un sistema di provvedimenti pratici fondati sulla speranza in una perfezione terrena. Rousseau, infatti, non trovò la via che per tanti secoli si era aperta agli uomini come lui. La cristologia, che all'uomo caduto nel mondo caduto offre lo specchio di se stesso e la speranza nella redenzione, a lui non diceva nulla. Pascal ave'va potuto ancora rimettersi ad essa, sia pure non senza tormentose difficoltà. Per Rousseau la fede nel Cristo non costituiva quasi più un problema. Ciò che fino a poco prima era nutrimento vitale era ormai lettera morta. Nel cristianesimo Rousseau vide soltanto il dogma: troppo angusto per il suo animo tormentato, indegno di uno spirito nobile. Ancora un secolo prima, un uomo come lui sarebbe stato un grande credente; forse non ortodosso, ma un cristiano con tutta la forza del suo cuore appassionato. È inutile indicare quali sfoghi egli abbia trovato, perché sono noti a tutti. Ciò che qui importa è mettere in luce come in quel momento le Chiese cristiane non fossero più in grado di appagare gli aneliti suscitati in Europa proprio dal cristianesimo: come i figli legittimi non trovassero più la via verso la loro madre.

Rimane ancora da spiegare perché Rousseau sia stato il primo. Di non-cristiani, probabilmente, in Europa ce n'erano sempre stati. Dal 1500 circa essi potevano anche, nella maggior parte degli Stati, far capire pubblicamente di non esserlo, purché ciò non avvenisse in termini espliciti e non sollevasse scalpore. I non-cristiani, anzi, erano andati man mano impadronendosi di interi settori della vita sociale (economia, scienza, filosofia, politica) che si erano sottratti al controllo massiccio del cristianesimo. La presenza compatta di non-cristiani nella Francia del Settecento non è in sé un fenomeno tanto importante. Costoro condizionano non tanto il fatto in sé, esistente già da un pezzo, quanto il suo riconoscimento da parte dell'opinione pubblica e il suo affermarsi nella coscienza di tutti. È per questo che ai fini della *Geistesgeschichte* del Settecento, la problematica del libro di Groethuysen sulla *Weltanschauung* e *Lebensan-*

schauung borghese mi sembra molto piú feconda ed essenziale della storia letteraria vera e propria. Ma un fenomeno quale Rousseau, per quanto legato alla situazione generale e nato da essa, è qualcosa di piú e di nuovo. Fin dall'inizio della crisi della cristianità europea (si può datarla in vario modo, ma io propendo a farla cominciare molto presto, poiché sono convinto che nei fenomeni storici la piena fioritura e l'inizio della crisi coincidano), continuarono ad emergere cristiani forniti di talento creativo, che proprio nella crisi trovavano l'incentivo a svilupparsi. Da ultimo i cristiani rupero l'unità dell'*una sancta* provocando innumerevoli scissioni, ma da essi continuarono a partire sempre nuove ondate di cristianità. Che un uomo del loro stampo, nato in Europa, imbevuto di umiltà, di bisogno di fuggire il mondo, di desiderio di pentimento e di redenzione, non abbia trovato piú spazio in nessuna Chiesa cristiana, che non abbia nemmeno fondato una nuova Chiesa, che nei suoi slanci di disperazione e di speranza non abbia mai fatto parola della sofferenza di Cristo, del peccato e del giorno del giudizio, sono cose che mi sembrano determinanti per capire la svolta dell'Europa nella seconda metà del XVIII secolo.

Il periodo che va dalla rivoluzione alla comparsa del movimento romantico, cioè dal 1790 al 1820 circa, rappresenta una rottura nella storia della letteratura francese. L'intima coesione, la bella continuità della storia dello spirito vanno perdute, e non basta; anche il contatto dello scrittore con la nazione, che nel XVIII secolo era stato stretto come non mai, viene improvvisamente e completamente distrutto. Si ricordi cosa era stato per il secolo illuminato l'*homme de lettres*. Bayle, Diderot e Voltaire avevano preteso di scrivere per abbracciare la totalità della vita umana, e per mutarla dalle fondamenta. La loro critica, accessibile a tutti e concepita per un'azione estesa, la loro leggera graforrea, nutrita da migliaia di fonti, avevano costituito effettivamente l'avvenimento storico più importante della loro epoca; e la figura irresoluta e peculiare di Rousseau aveva formato tutta l'Europa a sua immagine e somiglianza.

Improvvisamente, di colpo, tutto ciò sparisce. Il mondo dei fatti, l'accumularsi travolgente degli eventi pragmatici strozza la teoria. L'*homme de lettres* scompare, e le poche figure dell'epoca napoleonica le cui opere possono pretendere attenzione non sono più di scrittori ma di funzionari, ufficiali, diplomatici. Costoro non parlano più dal foro ad una folla in ascolto. Dispersi e isolati, ognuno

* "Paul-Louis Courier", pubblicato originariamente sulla «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte» 4, 1926; ora in Erich Auerbach, *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*, Francke Verlag, Bern 1951.

trascinato da tendenze e passioni estremamente personali e private, non sembrano avere in comune, a prima vista, che un certo timido aristocratismo, un esoterismo che, pur nelle forme più diverse, si manifesta regolarmente in Chénier, Chateaubriand, Stendhal, de Maistre. Prima della rivoluzione l'attività dello scrittore era un ufficio pubblico; ora essa è il rifugio dello spirito solitario, una professione di fede destinata a se stessi e a pochi altri; mentre la potenza di un destino selvaggio non permette a nessuno di questi uomini, e neppure alla signora di Staël, di condurre una vita consona alla professione di scrittore così come veniva intesa prima.

In tal modo la generazione del 1790 perde l'audace sicurezza e la forza propagandistica dei suoi predecessori; più interiorizzata, più fatalista e incomparabilmente più poetica, essa comincia a disdegnare l'azione sulle masse, e anche quando, dopo la caduta di Napoleone, l'ingranaggio letterario si rimette in moto, uno solo dei suoi membri, Paul-Louis Courier, cerca ed esercita un po' di quell'influenza generale e immediata sugli uomini che era stata concessa ai grandi scrittori dell'Illuminismo.

Questo isolato è un uomo singolare: grande proprietario fondiario della Touraine, ex comandante di squadrone sotto Napoleone, noto come grecista e traduttore di prosa greca. Nel 1816, trovandosi intorno alla metà del suo quinto decennio di vita, inizia a pubblicare libelli politici che gli procurano rapidamente una notorietà alquanto rumorosa. È ormai uno degli uomini più popolari di Francia quando, nel 1825, viene assassinato.

In seguito lo si dimentica un poco. Per molto tempo la sua notorietà politica (era stato uno dei primi e forse il più influente rappresentante del liberalismo materialista) impedisce una adeguata considerazione del suo valore letterario; e solo a partire dagli anni Cinquanta (nel corso dei quali appaiono quasi contemporaneamente l'ultima critica dettata da motivi politici nell'*Histoire de la Littérature française sous la Restauration*¹ di A. Nettement e la prima critica esclusivamente estetica nelle *Causeries du lundi*² di Sainte-Beuve) si comincia a vedere in Courier più lo stilista che il politico.

¹ Vol. I, 1853, p. 420 e segg.

² Vol. VI, articoli del 26 luglio e del 2 agosto 1852.

A partire da questo periodo egli viene considerato in Francia come una specie di classico di second'ordine, del quale si devono conoscere per lo meno alcuni brani famosi. Peraltro, la generazione attuale non sembra riservargli molto interesse, e in Germania non lo conosce quasi nessuno.³

Che Courier debba essere letto di più è per lo meno dubbio. È enormemente divertente, di una sfacciataggine *naïve* e acuta, uno stilista di prim'ordine, del tutto francese; ma le sue idee sono limitate, e il suo carattere è privo di grandezza. A ciò va aggiunto il fatto che oggi non si prova più gusto, anche negli ambienti democratici, alle idee liberali-capitalistiche formatesi nell'epoca presocialista del XIX secolo. Perciò l'interesse per il più noto panflettista della Restaurazione rimarrà delimitato agli storici e ai critici dello stile. Per queste due categorie di studiosi Courier è però indispensabile. Questo scrittore ci rende la situazione politica interna della Francia intorno al 1820, lo stato spirituale del popolo, l'atmosfera post-napoleonica come nessun altro, con la sicurezza di un grande ta-

³ Il lavoro più vecchio tra quelli importanti per i problemi biografici e di critica testuale è il saggio, bello e vivace, che Armand Carrel ha fatto precedere nel 1829 alla prima edizione integrale; si trova anche nell'edizione seconda, più attendibile, del 1834 (*Oeuvres complètes de P. L. Courier*, 4 tomes Paris, Paulin et Perrotin, 1834) di cui mi sono avvalso per le citazioni. Sainte-Beuve ha sfiorato questi problemi occasionalmente; più recentemente essi sono stati trattati da Desternes e da Gaschet.

Insieme a Galland, Desternes ha ripetutamente pubblicato documenti su Paul-Louis Courier; del solo Desternes è l'importante saggio "Les biographies de P.-L. Courier et les sources anonymes présumées autobiographiques", nella « Revue d'hist. litt. de la France », 25, 1918, p. 60 e segg. Gaschet ha pubblicato due libri: *Le jeunesse de P.-L. Courier*, Paris 1911, e *P.-L. Courier et la Restauration*, Paris 1913. Riassuntivo è un terzo libro, *La vie et la mort tragique de P.-L. Courier*, Paris 1914. Sempre Gaschet ha pubblicato la versione di Courier delle *Pastorales de Longus* con un saggio sugli arcaismi di Courier (Paris 1911); infine è suo il saggio "De l'authenticité des lettres de P.-L. Courier", « Revue d'hist. litt. » 19, 1912, p. 272 e segg., su un problema difficile che era stato affrontato già prima da Rosenberg (*Herrigs Archiv*, vol. 119, 1907) e che Gaschet non ha affatto risolto. In occasione del centenario della morte di Courier è stato pubblicato molto; di quello che ho visto cito l'ottimo e stimolante saggio di Maurice Brabant: "Le masque et le visage de P.-L. Courier", nel « Correspondant » del 10-4-1925, e il libro di André Lelarge: *Paul-Louis Courier Parisien* (Parigi, Presses Universitaires de France, 1925), che riporta documenti molto interessanti e una buona bibliografia. Inoltre Gaschet ha pubblicato un'edizione in due volumi delle opere, che contiene una serie di lettere finora ignote o apparse separatamente (Paris, Garnier, 1925).

Dopo la prima edizione del presente saggio sono venute a conoscenza di poche novità su Courier. Molto interessante è lo studio di André Lelarge, "Notes sur la formation des opinions religieuses et politiques de P.-L. Courier" nella « Revue d'histoire littéraire de la France », vol. 45, 1938, pp. 192-230; tratta di influenze gianseniste subite dal giovane Courier con l'educazione, e soprattutto dall'appassionato gallicanismo dominante nell'ambiente del suocero di Courier, il filologo Clavier, di cui Courier era intimo amico. Osservazioni e informazioni istruttive si trovano nelle analisi stilistiche di E. Heidelberg, *Formen der Publizistik bei Börne und Courier*, Monaco 1931.

lento letterario; e il suo stile, miscuglio degli elementi piú eterogenei (senza un vero e proprio precedente e tuttavia determinante per le epoche successive), costituisce un problema difficile ed estremamente allettante. Il modo in cui nelle epoche piú recenti si parla in pubblico e il moderno stile giornalistico hanno origine in questo ricercatissimo stilista, che cercò i suoi modelli nella prosa greca, e che lentamente, tra un'infinità di scrupoli estetici, metteva insieme poche pagine in un mese. Per lo meno, questo stile si presenta in lui per la prima volta chiaramente.

I suoi avi erano originari della regione a nord-est di Sens, tra la Yonne e la Senna; suo nonno era già cittadino parigino e *marchand de bois pour la provision de Paris*⁴; il padre, un uomo ricco, di ampia esperienza, avido e aperto, trascorse gli anni piú importanti della sua giovinezza a Parigi. Paul-Louis nasce illegittimo, ma la sua nascita viene legittimata quando è ancora bambino con il matrimonio dei suoi genitori. Il padre acquista terreni nella Touraine, vi si stabilisce e si dedica alla loro amministrazione. Egli trasmette al figlio il miscuglio che incarna (borghese per la sua origine, la sua educazione, il suo istinto commerciale; aristocratico in quanto signore di un feudo nobiliare; contadino per la sua avarizia, per il suo gusto per i processi e per il suo ostinato attaccamento alla terra; ma soprattutto possidente, *propriétaire*, con un atteggiamento del tutto privatistico, teso all'isolamento dall'esterno); le tendenze di Paul-Louis all'isolamento difensivo vengono rafforzate ulteriormente dall'educazione e dal destino. L'inclinazione alla filologia greca si rivela in Courier assai precocemente; ma il padre lo destina alla carriera militare. Nato nel 1772, la sua giovinezza cade nel grande periodo del movimento rivoluzionario e bellico che, volente o nolente, lo trascina nel vortice di un'appassionata vita comunitaria; si adatta e rimane soldato per diciassette anni. Naturalmente è un soldato particolare. L'essenza del suo mestiere gli è sempre rimasta

⁴ Sulle origini di Courier ci informa il libro appena citato di Lelarge. Da parte di padre gli antenati erano prevalentemente mercanti di legname, gente insediata da tempo e rispettata; Jean Laborde, avo da parte di madre, era sarto, fornitore dell'esercito e molto ricco fino a quando non venne rovinato dal suo rapporto alquanto misterioso con il duca di Olonne (lo stesso duca che aveva voluto far assassinare Jean-Paul Courier, padre di Paul-Louis, perché aveva una relazione con la duchessa; vd. Lelarge p. 83 e segg.).

estranea, e la sua mancanza di disciplina non nasce solo dal banale egoismo ma piuttosto da una spinta interiore all'isolamento, dalla sua incapacità a inserirsi per vivere come gli altri. È ambizioso, anche se solo a momenti, e spesso si irrita per il fallimento nella carriera. « Ne pouvant occuper le faite de l'échelle », così scrive per pura cattiveria l'acuto Nettement⁵, « il voulut, au moins, ne pas être classé; il évita de prendre rang dans l'hérarchie, et fut une exception ». Vi è molto di vero. La sua carriera militare fu così insolita che oggi non si riesce quasi a capire come possa essere stata possibile. Evidentemente nei primi anni dopo la rivoluzione la disciplina non era divenuta ancora così rigida come quella che siamo abituati a conoscere. La vita militare consentiva ancora l'entusiasmo, e così potevano verificarsi irregolarità che oggi ci sembrano assurde. Non parliamo nemmeno dei numerosi umori e capricci di Courier, delle sue divergenze con i superiori, del suo atteggiamento amilitare. Molto più grave è il fatto che per lo meno due volte egli abbia abbandonato la sua unità in situazione critica senza che gliene sia venuto alcun danno⁶; nel 1795 davanti a Magonza e quattro anni dopo a Roma. Courier supera i limiti di tempo di ogni licenza, abusa di ogni viaggio di servizio per peregrinazioni di mesi, specialmente in Italia, dove passa una gran parte della sua vita militare dal 1803 al 1809. Il paese e gli uomini, le iscrizioni e gli scavi, ma anche gli esperimenti con i cavalli e le storie di donne, lo preoccupano molto di più che non il servizio; e con una naturalezza che rasenta la spudoratezza egli si dedica con tutte le sue forze solo a quello che gli piace. Courier si sente un *curieux*, un viaggiatore, e la divisa militare gli serve da passaporto; persino la guerra, che conosce in tutta la sua subdola ferocia nelle Calabrie, è per lui solo un mezzo per studiare gli uomini, un'occasione per osservare. Egli lavora, così scrive in una lettera, alla maniera di Omero, che non aveva libri e studiava gli uomini: « Homère fit la guerre, gardez-vous d'en douter. C'était la guerre sauvage. Il fut aide-de-camp, je crois, d'Agamemnon ».⁷ I

⁵ *Op. cit.*, p. 430.

⁶ Al contrario, tutto si conclude in una licenza. Cfr. a questo proposito le *Mémoires* del generale Griois, Paris 1909, t. 1, p. 199 e segg.

⁷ Lettera dell'8 marzo 1805, *Oeuvres*, éd. Paulin, ecc., t. 3, p. 63.

frutti delle sue osservazioni stanno nelle sue lettere, delle quali si ritiene abbia conservato le copie. Queste memorie che egli stesso, poco prima di morire, preparò per la pubblicazione, certo con molte modificazioni, sono apparse postume⁸, e rivelano uno sguardo acuto, un carattere lunatico, un'arte descrittiva elegante e sicura, nonché ristrettezza di pensiero. A qualche francese sembrano essere il meglio di quanto egli abbia scritto. Esse sono quasi prive di sostanza e contenuto, del tutto mancanti di princípi, e tuttavia caratterizzate da una lieve e semplice perfezione stilistica che costituisce la suprema attrattiva sensuale della lingua francese. In questo periodo Courier è vivace e, nonostante il grande imprecare, per lo piú di buon umore; il clima italiano e la vita militare sembrano aver fatto bene alla sua salute originariamente instabile. Ha molti amici cui il suo originale modo di essere risulta congeniale, giacché, nonostante la sua vita parsimoniosa da contadino e il suo carattere infido da primadonna, egli possiede rare doti di socievolezza; è vivace e pieno di spirito, per di piú un grecista esemplare, per diletto, e un intelligente conoscitore dell'Italia. Al suo periodo di vita militare risalgono anche i suoi primi lavori di filologia; il piú importante è una traduzione commentata dei trattati di cavalleria di Senofonte. Gli anni di servizio in Italia sono certamente i piú felici della sua vita; nessun legame forte lo lega, nessuna preoccupazione lo opprime e, a parte qualche irritazione dovuta al servizio, egli vive una vita serena, allegra e movimentata, senza alcuna passione. Quest'ultima osservazione riguarda forse il dato piú strano della giovinezza di Courier, che non amò mai appassionatamente. Non gli mancano le avventure amorose; ma non vi è traccia in lui di qualche passione giovanile o di qualche affetto spontaneo e cordiale. Il sentimento di gran lunga piú intenso che troviamo in Courier è il suo odio represso per Napoleone, odio a malapena celato nei *Conseils à un colonel*⁹, in alcune lettere, nella *Conversation chez la Duchesse d'Albany*¹⁰, e che scoppia solo piú tardi, nel pe-

⁸ *Mémoires, Correspondance et opuscules inédits de P.-L. Courier*, in due volumi, Paris, Sautetlet 1828.

⁹ Scritto nel 1803; *Oeuvres*, vol. 4, p. 317.

¹⁰ Scritto nel 1812; *Oeuvres*, vol. 4, p. 285.

riodo della Restaurazione. Questo odio è la vendetta per la costrizione militare e ancor più spirituale, cui la sua natura riottosa non ha potuto sottrarsi. Nulla gli è più ripugnante del pathos e della passione, di un caldo cameratismo e del mistero della vita eroica. La Grecia che risponde a *questo* modello gli è estranea, e l'uomo che ha creato e mantenuto questo atteggiamento è per lui oggetto di commiserazione ironica e maligna. Eppure, una volta egli ha tentato di smentire la propria natura; ha voluto partecipare al grande avvenimento della sua epoca, ha voluto eccellere, essere tra i primi, ed ha fallito miseramente.

Questa vicenda, che i biografi hanno giustificato o condannato, a seconda del loro temperamento e della loro posizione politica, non è stata ancora riconosciuta, nel suo tragico significato, come il punto cruciale della vita di Courier.

È l'anno 1809. Courier, che si trova da sei anni in Italia, in disaccordo con i superiori, senza prospettive di promozione, ha fatto richiesta di trasferimento. Quando si accorge di non poter ottenere neanche questo chiede una licenza per mettere in ordine i suoi interessi privati in Francia. Ma anche la licenza gli viene rifiutata. Allora decide di lasciare il suo « vil métier »; si congeda e parte, apparentemente felice per la riconquistata libertà, per il suo paese di origine. Ma appena arrivato a Parigi gli accade qualcosa di inaspettato, assolutamente contrastante con tutta la sua vita precedente. Le notizie della brillante campagna di Napoleone in Austria lo scuotono talmente che non può resistere al desiderio di parteciparvi; con una *verve* del tutto nuova, non disdegnando alcun tipo di adulazione per i suoi altolocati protettori, supera di un balzo tutte le grosse difficoltà che si oppongono ad un suo nuovo arruolamento e pochi giorni prima della battaglia di Wagram riesce a raggiungere, a Vienna, il quartier generale dell'imperatore. Cosa sia accaduto in lui in questo frangente non lo sappiamo. Le sue scuse (che il suo protettore, il generale de Lariboisière, lo avrebbe abbandonato, che non aveva soldi) sono o assurde o false, come Gaschet si è dato pena di dimostrare.¹¹ Probabilmente è avvenuto questo: la vista degli

¹¹ *La Jeunesse de P.-L. Courier*, p. 340 e segg.

immani preparativi (il passaggio del Danubio in prossimità di Wagram è una delle imprese più famose della storia militare), la prospettiva di un raccapricciante bagno di sangue, la consapevolezza di essere in questo gigantesco apparato soltanto un piccolissimo granello, la probabilità di gran lunga maggiore di morire piuttosto che di distinguersi, hanno superato le sue capacità di sopportazione. In breve, il giorno della battaglia Courier non dispone di un cavallo ed è perciò incapace di rendersi utile al suo reparto; dopo una notte di tempesta trascorsa sull'isola di Lobau, mentre Oudinot passa il Danubio e dà inizio al cannoneggiamento, Courier si ammalava e si fa trasportare nelle retrovie; e poiché mancano ancora alcune formalità per il suo riarruolamento si prende il diritto di scomparire non meno improvvisamente di come era arrivato.

Sainte-Beuve, e successivamente Gaschet, hanno individuato in un periodo posteriore il punto cruciale della vita di Courier: il suo ritorno definitivo in Francia, il suo matrimonio, la Restaurazione, cioè gli anni che vanno dal 1812 al 1815. Il giudizio è ben giustificato, poiché solo dopo questi avvenimenti Courier inizia a svolgere la parte dello scrittore politico. Tuttavia l'accento fatale, vorrei dire l'accento filosofico-storico della sua vita, è la battaglia di Wagram, nella quale egli volle distinguersi e davanti alla quale fuggì.¹² Da questo momento il suo sarcastico egoismo perde la sua disinvoltata allegria; la sua intima coscienza di sé non è più intatta. Il suo carattere diviene aspro, amaro e cupo; e la sorte, che fino allora gli è stata favorevole, che gli ha fatto passare impunemente numerosi *coups de tête*, rivela la tendenza ad intrecci fatali. Sembra quasi che egli avverta oscuramente, mentre gli altri non se ne accorgono, di aver perso il terreno sotto i piedi. Finché, in un momento in cui nessuno se lo aspetta, Courier terribilmente e improvvisamente perisce. E solo allora, gradualmente, con i processi seguiti alla sua morte, il suo decadimento segreto si rende riconoscibile anche agli estranei. Il viaggio a Vienna (questo sforzo eroico in contraddizione con il proprio carattere e invano impostogli), questo disperato ap-

¹² Siamo ben lontani dal ritenere Courier un volgare codardo: in Calabria egli dimostrò a sufficienza la sua indifferenza per i pericoli della guerra, e anche il suo poco benevolo superiore Griois (*op. cit.*) non lo ritiene tale. Il problema è più complesso.

pello a se stesso, non è stato mai superato. Da quel momento in avanti egli porta in sé il seme della morte.

Dopo una lunga permanenza in Svizzera Courier ritornò in Italia. Già prima si era accorto che nella Badia di Firenze si trovava un manoscritto del XIII secolo, contenente, oltre ad altri autori greci, il romanzo di Dafni e Cloe. I manoscritti allora noti presentavano una lacuna nel primo libro, e Courier aveva scoperto che quello della Badia riportava l'intero testo. Si accinse quindi a pubblicare questa sua scoperta fino allora tenuta accuratamente nascosta. Il bibliotecario della Laurenziana ¹³, del Furia, lo aiutò ad affrontare le difficoltà di carattere paleografico, benché fosse senza dubbio irritato per il fatto che proprio un francese (costui odiava i francesi) avesse scoperto l'unico contenuto importante di un manoscritto che egli credeva di conoscere perfettamente da anni. Verso la fine del lavoro, a Courier capitò un incidente difficilmente spiegabile; macchiò con l'inchiostro, e abbastanza estesamente, la pagina del manoscritto su cui si trovava il testo scoperto. Da ciò nacque uno scandalo enorme in cui fu coinvolto un terzo personaggio innocente, il libraio parigino Renouard, che aveva promesso a Courier di pubblicargli l'opera. Quest'ultimo si comportò molto male con entrambi; si rifiutò di fornire al del Furia la sua copia del testo, in sostituzione di quella andata distrutta, adducendo falsamente un divieto di Renouard; non mosse un dito per difendere il povero Renouard quando del Furia lo coprì di oltraggi in grotteschi e patetici articoli di giornale, e pubblicò, intanto, prima una traduzione dell'intero romanzo, poi il frammento ritrovato e infine una edizione integrale del teatro greco che fece uscire a Firenze e a Roma. Di ognuna di queste pubblicazioni egli fece stampare circa sessanta copie, che inviò in gran parte ai suoi dotti o anche solo interessati amici. Nel frattempo in tutti i giornali italiani infuriava la polemica tra del Furia e Renouard e l'eco di tale battaglia raggiunse Parigi. Si diffusero le voci più assurde: si pensò ad una specie di congiura

¹³ Il manoscritto era entrato in possesso della Laurenziana in seguito all'abolizione dei monasteri. Nel descrivere il confusissimo avvenimento mi sono attenuto a Gaschet; il prefetto, ormai defunto, della Laurenziana, comm. E. Rostagno, mi ha amichevolmente mostrato i manoscritti fornendo una descrizione della vicenda che risulta ancora più sfavorevole a Courier.

tra Renouard e Courier, i quali si sarebbero accordati, per ragioni di lucro, sulla distruzione del manoscritto per assicurarsi la proprietà esclusiva del tesoro filologico (in questa versione almeno la connivenza di Renouard e il motivo di lucro erano falsi). Ma ora anche Courier veniva implicato nella cosa. Del Furia aveva finalmente capito che dietro a questo ufficiale non stavano protettori potenti, e inoltre Courier aveva commesso l'indelicatezza di trascurare l'invito del prefetto di Firenze a dedicare la sua opera alla principessa Elisa Bacciocchi, sorella di Napoleone. Le sue pubblicazioni furono sequestrate, fu avviata un'istruttoria contro di lui e, ancora peggio, le autorità militari si ricordarono, in seguito al rumore provocato dalla vicenda, dell'ufficiale che a Wagram aveva così disinvoltamente abbandonato il suo posto. Da questo grosso guaio Courier fu salvato grazie alla benevolenza del prefetto di Roma. Tuttavia, pur avendo formalmente promesso a quest'ultimo di tacere definitivamente, si vendicò della paura appena superata con un libello, la *Lettre à M. Renouard*, nella quale descrisse brillantemente il pedante e patetico del Furia. Peraltro, in seguito a questo libello, data la flagrante ingiustizia e la smodatezza della polemica, perse gran parte dei suoi amici. Alla fine tutta la questione si insabbiò; dopo aver richiesto che la copia autentica fosse restituita a del Furia le autorità amministrative considerarono chiuso l'incidente, e il colonnello incaricato dell'arresto di Courier per diserzione si limitò a dargliene notizia senza nulla intraprendere. Successivamente Courier inviò al generale Gassendi, cui spettava decidere sul caso, una lettera elegante con una descrizione lievemente colorita degli avvenimenti dell'isola di Lobau, in seguito alla quale Gassendi riferì: « Il a écrit qu'ayant eu sa démission et n'ayant pu assister à la bataille de Wagram, faute de cheval, il avait cru ne pouvoir plus continuer et s'en est allé ».¹⁴

Solo e un po' amareggiato, in preda alla misantropia ma esaltando la sua libertà e la sua soddisfazione, Courier vive gli anni seguenti a Roma, nella campagna, o a Napoli. Non riesce a realizzare il progetto di un viaggio in Grecia; e nel 1812 decide di ritornare in Francia, ancora con vaghi progetti di viaggi. Ma le circostanze non

¹⁴ Gaschet, *La Jeunesse*, p. 413.

gli permettono di realizzarli, benché non si senta a suo agio né a Parigi né in campagna. Cominciano a impegnarlo i suoi interessi economici trascurati per tanti anni; insoddisfatto e privo di una vera occupazione, egli vive tra Parigi e i suoi terreni della Touraine. Gli avvenimenti del 1812 e del 1813 non sembrano toccarlo: si vanta della sua « parfaite indifférence ». L'unica casa che frequenti con assiduità è quella di un suo amico, il grecista Clavier. Nel 1814 decide di sposare la figlia maggiore di costui, una ragazza di 19 anni. I genitori di lei sono indecisi se dare o no il loro permesso: l'età e il carattere capriccioso e instabile di Courier li rendono perplessi; ma infine il matrimonio si fa, e il contratto testimonia una situazione patrimoniale molto florida da entrambe le parti.

Poche settimane dopo il matrimonio Courier parte, percorre senza meta precisa la Normandia e vuole addirittura imbarcarsi per il Portogallo. Una lettera alla moglie (che si è conservata¹⁵) lascia trasparire egoismo, allusioni diffidenti e la coscienza di aver commesso un errore irreparabile. Alla fine tuttavia ritorna e comincia ad adattarsi al nuovo legame che è per lui altrettanto estraneo e spiacevole quanto lo era un tempo la vita militare. La sua esistenza esteriore cambia; prende domicilio stabile e si inserisce nella tradizione familiare. Le terre della Touraine diventano la sua occupazione principale; si fa viticoltore e proprietario di foreste; comincia ad amministrare con durezza e avarizia contadina; mercanteggia; indice processi, come una volta il padre; ma con la notevole differenza che gli è negato il successo, come dimostra lo stato disastroso del patrimonio che lascia alla sua morte.

Nel grande anno 1815 Courier è considerato dalle buone famiglie della regione (di cui egli stesso fa parte) un sincero realista. La sua avversione per Napoleone è ormai nota e il volontario congedo dal servizio dell'usurpatore viene considerato una prova del suo ideale monarchico. In realtà egli è del tutto indifferente: troppo occupato dall'acquisto di un grande bosco presso Larçay e da un lavoro di carattere filologico (una traduzione della versione di Luciano del romanzo dell'asino), ed inoltre troppo prudente per com-

¹⁵ Del 25 agosto 1814; *Oeuvres*, t. 3, p. 382.

promettersi con discorsi politici. In effetti non è del tutto al coperto da ogni pericolo. Il paese è dominato dalla *terreur blanche*, e l'eccessivo zelo dei reazionari produce eccessi grotteschi e orribili. A Luynes, il comune d'origine di Courier, un uomo viene arrestato perché non ha salutato un funerale con il prete in pompa magna e lo si tiene per due mesi in prigione. Durante la messa le osterie devono rimanere chiuse; nel giorno di San Vincenzo, patrono dei vendemmiatori, non è addirittura permesso andare in osteria. I potenti locali sfruttano l'occasione per danneggiare i loro nemici personali; si afferma che a Luynes è stata scoperta una vera e propria congiura solo perché un paio di contadini scontenti hanno pronunciato parole minacciose. Il prefetto è un folle ambizioso e una mattina, quando tutti sono ancora a letto, fa arrestare otto persone. L'immediata conseguenza di questa bravata è il tentativo, eseguito la notte successiva, di incendiare la casa del *maire*.

In questo periodo Courier si trova spesso a Luynes, e naturalmente viene a conoscenza di questi fatti, che riferisce alla moglie. Li disapprova, ironizza sul clero e le autorità ed elogia il comportamento leale di un suo vicino aristocratico che è intervenuto a favore degli arrestati. Ma niente permette di concludere che abbia l'intenzione di intervenire pubblicamente; ed è, come spesso è successo nella sua vita, una improvvisa decisione a spingerlo a scrivere e pubblicare la *Pétition aux deux chambres*. Il fatto è che nel frattempo è stata ristabilita una situazione di legalità; sicché i rischi sono diminuiti. Del resto, lo scritto di Courier non ha affatto il tono di un'opposizione politica. Esso appare nel dicembre del 1816. È il primo pamphlet politico di Courier.

Un'idea semplice e ragionevole (« les vrais séditieux sont ceux qui en trouvent partout »), un'abile e vivace descrizione degli avvenimenti, una serie di allusioni pungenti ma non ancora sovversive procurano alla petizione una buona accoglienza. Alcuni passi caratterizzati da una retorica un po' artificiosa non disturbano poiché si è abituati agli scritti politici; mentre la ingenuità rustica e un po' insidiosa del tono appare come un'attrattiva del tutto particolare. Il libello non fa affatto sensazione, ma un certo numero di persone,

tra cui il ministro Decazes, lo notano e cominciano ad interessarsi all'autore. Compare addirittura uno scritto di risposta.

Poco dopo la pubblicazione della petizione Courier si ammala gravemente; si rimette molto lentamente ed è ancora convalescente quando Clavier, suo suocero ed amico, muore, alla fine del 1818. Nervoso e di cattivo umore, Courier si impantana in numerosi processi, odiosi e senza speranza.¹⁶ Di una questione trascurabile, relativa ad una vendita di legno del bosco di Larçay, egli cerca di fare un affare di interesse nazionale; indirizza ai giudici una specie di aringa pubblica nella quale con sottilissima dialettica polemica difende un interesse dubbio e completamente privato. Non ha successo e viene condannato. Ha comprato, da un uomo di nome Izambert, un cupo cascinale attiguo al suo bosco, La Chavonnière, che ha eletto a suo domicilio permanente; a questo Izambert ha concesso il diritto di abitare alcune stanze, ma quando intorno a questo diritto nascono disaccordi egli proibisce a Izambert di entrare nella casa. Viene querelato e condannato all'indennizzo delle spese. Assume come guardaboschi un uomo di cattiva fama, un nemico del sindaco del comune di Véretz; e quando incarica costui di garantire il rispetto di certe norme particolarmente rigorose (egli vuole abolire il diritto consuetudinario dei poveri di raccogliere nel bosco la legna secca), nottetempo, per vendetta, gli viene abbattuto un certo numero di alberi. Il giorno seguente il guardaboschi si reca dal sindaco per sporgere denuncia con il fucile a tracolla. Il funzionario del paese, un giovane molto ricco, ambizioso, con pretese aristocratiche ed estremamente scorretto, non lo ascolta nemmeno e gli grida: Dov'è il suo porto d'armi?

Il guardaboschi risponde con insolenza; viene redatto un verbale e il risultato è una multa ed un mese di carcere per porto abusivo d'armi ed offesa a pubblico ufficiale. Per Courier questo è troppo. Nasce in lui una specie di mania di persecuzione che non lo abbandonerà più del tutto; crede, a quell'epoca ancora a torto, che tutte le autorità locali del suo luogo di residenza congiurino contro di lui perché ha scritto la petizione, di cui sopravvaluta la portata.

¹⁶ Cfr. a questo proposito Desternes et Galland, "Trois procès de P.-L. Courier", « Nouv. Revue », N. S. 14, 1902, p. 321 e segg.

Parte per Parigi, visita i suoi amici, arriva tramite questi al presidente del consiglio conte Decazes e gli invia una relazione che nonostante l'asprezza tagliente e la precisione delle affermazioni deforma in maniera quasi patologica i fatti. Il conte Decazes è ben intenzionato verso di lui; in questo momento la corrente liberale prevale in politica interna. La situazione è favorevole per Courier e per un attimo sembra che egli possa trionfare sul *maire* de Beaune, divenuto suo nemico; si parla di destituirlo e di nominare suo successore lo stesso Courier. La lettera di Decazes al prefetto di Tours, nella quale chiede chiarimenti, dimostra, pur nella correttezza burocratica, un'alta considerazione per Courier, che definisce un « *érudit célèbre* ». Ma la relazione del prefetto e la difesa del de Beaune smascherano le smisurate esagerazioni di Courier; che non riesce a portare prove in favore delle sue affermazioni, promette documenti senza poi esibirli e lascia cadere tutta la questione. « *Le sieur Courier me paraît avoir l'imagination vive et parler très légèrement* », scrive il prefetto a Decazes.¹⁷ Nel frattempo però un nuovo avvenimento scuote l'atteggiamento benevolo del ministro, che smette di interessarsi a lui.

Questo nuovo avvenimento è la comparsa della *Lettre à Messieurs de l'Académie des Inscriptions*. Courier aveva chiesto di entrare nell'accademia, nella quale c'erano tre posti liberi, tra cui quello di suo suocero Clavier. Ma nella votazione non aveva ottenuto un solo voto. L'accademia aveva nominato alcune persone di scarsa importanza, che però appartenevano alla aristocrazia o godevano di alta protezione; un uomo come Courier era troppo imprevedibile e indipendente, e molti dei membri più in vista, tra cui il famoso Silvestre de Sacy, non gli avevano perdonato la *Lettre à M. Renouard*. Courier non riesce a tacere e pubblica un libello contro l'accademia in cui, malgrado l'ironia su se stesso e la giustificata parodia della dotta corporazione, supera completamente la misura del lecito in una tale situazione. Dalla derisione, al tempo stesso troppo sottile e brutale, traspare ovunque il rancore personale; alcuni particolari sono addirittura ripugnanti e lo scritto, che lede la dignità dell'acca-

¹⁷ Gaschet, P.-L. *Courier et la restauration*, p. 73.

demia, distrugge nella stessa misura quella del suo autore.

D'ora in poi Courier sarà quello che con espressione volgare ma chiara si dice un "silurato". Gli ambienti ufficiali, che volentieri avrebbero voluto dalla loro quest'uomo colto, pieno di spirito e pericoloso, lo abbandonano, considerando evidentemente che un querulante privo di tatto, sempre pronto a compromettersi, non può nuocere neanche se si trova dalla parte dell'opposizione. Il calcolo è sbagliato, e ciò perché la reazione ripugna agli istinti più intimi del paese e perché in una situazione tale i cuori scontenti applaudono chiunque sostenga mordacemente e abilmente la loro causa, senza porsi troppo il problema della legittimazione morale dell'oratore.

Mentre quindi Courier non è più accettato negli ambienti governativi influenti, mentre intorno a lui non solo le autorità ma anche i suoi vicini e i suoi servi cominciano ad odiare quest'uomo duro, avaro e difficile e gli appioppiano il nomignolo di « *rogneur de portions* », mentre le sue condizioni familiari e finanziarie diventano sempre più confuse, la sua popolarità cresce negli ambienti parigini d'opposizione e anche oltre, nel grande esercito degli arrabbiati e scontenti di tutto il paese. Courier finisce così per diventare, con Béranger, il propagandista più influente del movimento antiborbonico e anticlericale, che si va facendo sempre più forte e al quale, come è noto, è destinata la vittoria.

Courier si butta quindi nel campo dell'opposizione; solo che, seguendo il suo carattere, disdegna il servizio di un partito e la disciplina che questo gli imporrebbe. Quando e come gli pare egli scaglia nella lotta il suo breve, divertentissimo e velenoso libello, come potrebbe fare un franco tiratore, secondo la celebre osservazione di Sainte-Beuve, e ogni suo colpo va a segno. Per dare una migliore veste alla insidiosa innocenza del suo stile si costruisce una parte che, dobbiamo ben dirlo, non ha ancora trovato un equivalente quanto a sottile falsificazione; il latifondista e speculatore sempre pronto a intentare processi e a tiranneggiare la sua gente (tanto da spingerla ad assassinarlo) si traveste da povero vignaiuolo e si vanta di godere dell'amore del popolo; il conoscitore e traduttore di preziose opere tardo-greche, rimasto sempre estraneo in realtà ad ogni pensiero etico, che a casa sua dà spettacolo di raro e vergognoso di-

sordine, si indigna, con spudorata demagogia da osteria e in qualità di “semplice contadino”, per i costumi della corte; il disertore di Wagram si definisce orgogliosamente « ancien cannonier à cheval ». In uno scritto polemico del 1820¹⁸, in cui tratta del suo domicilio legale (il prefetto voleva impedirgli di partecipare alle elezioni) si trova un passo di una spudoratezza veramente grottesca:

Certes, quand je bivouaquai sur les bords du Danube, mon domicile n'était pas là. Quand je retrouvais, dans la poussière des bibliothèques d'Italie, les chefs d'oeuvre perdus de l'antiquité grèque, je n'étais pas à demeure dans ces bibliothèques. Et depuis, lorsque seul, au temps de 1815¹⁹, je rompis le silence de la France opprimée, j'étais bien à Paris, mais non domicilié.

È sorprendente che non vi sia nessuno in grado di smascherare un amor proprio così immotivato. Courier non ha trovato un avversario degno di lui. Il pubblico ministero, la censura, sono tutto quello che si può mobilitare contro di lui, e ciò nuoce al governo più di quanto non gli giovi. Per decenni il popolo ha sopportato il grave peso delle tempeste post-rivoluzionarie e napoleoniche con pazienza e a volte con entusiasmo; ma il governo borbonico, incomparabilmente più mite, è odiato, perché debole e meschino, perché gli manca la forza di suggestionare e vivificare, e infine perché si dimostra, di fronte all'agitazione più vivace ma superficiale ed egoistica di Courier, profondamente impotente.

I primi pamphlet realmente d'opposizione che Courier pubblica sono le lettere indirizzate al redattore del « Censeur européen », un giornale liberale. Esse escono quando la censura lo permette, dal luglio 1819 al marzo 1820, una volta al mese sulle colonne del giornale. Queste lettere si dimostrano molto efficaci; ancora oggi, prendendo in mano una copia del « Censeur » con uno scritto di Courier, si avverte qualcosa dell'eccitazione che le sue parole una volta diffondevano. Scrive Gaschet²⁰: « Sur le fond un peu terne du journal

¹⁸ A *Messieurs du Conseil de Préfecture à Tours*, *Oeuvres* I, p. 127 e segg.

¹⁹ In realtà la *Petition aux deux chambres* apparve alla fine del 1816, quando non vi era più alcun pericolo.

²⁰ P.-L. Courier et la restauration, p. 82.

chaque entrefilet du vigneron de la Chavonnière se détache brillamment et la page en est comme illuminée ». Il suo eccezionale talento per la polemica è tanto più strano in quanto non è per il contenuto che esso ottiene il suo effetto; non è il cibo che esalta ma i condimenti, le salse e la presentazione. Se si esaminano seriamente i principi politici di Courier questi si rivelano banali e sterili, li si approvi o meno. Courier parla in nome del popolo che lavora; crede al progresso; odia tutti coloro che vivono alle spalle del popolo senza lavorare: la corte, il clero, i funzionari; irride ogni tipo di arrivismo, ma irride anche ogni movimento idealistico e non pratico, che non capisce. Se critica i tentativi della Restaurazione di resuscitare con esaltazione violenta una ideologia ormai sorpassata nei suoi aspetti politici e religiosi, ciò è da ascrivere solo al suo buon senso; lui però non ha nessuna idea di cosa significhino lo Stato e la Chiesa; li ritiene del tutto superflui e inutilmente costosi; sarebbe molto meglio che il popolo sbrigasse direttamente tutti gli affari ²¹, e che il ministro, conte Decazes, usasse i novecento milioni che gli vengono corrisposti annualmente per mantenere qualche signora dell'Opera, « à l'insu de madame la comtesse », anziché darli a soldati violenti e sopraffattori, a giudici ingiusti ed a preti egoisti. Questo è il suo punto di vista. A ciò si aggiunge la sua accezione del termine "popolo", che è del tutto diversa da quella cui noi siamo abituati. Per lui il popolo non è né la grande comunità storica né la concentrazione socialista dei diseredati, ma semplicemente la somma dei contadini e artigiani che, liberati improvvisamente dalle antiche catene di classe, sono divenuti proprietari anch'essi grazie alla loro tenace diligenza, o aspirano a diventarlo. Courier ritiene che qualche jugero di terra faccia del mendicante un uomo per bene; la terra è il santuario del contadino, dove questi lavora dalla mattina alla sera, non ha tempo per pensieri cattivi, e tira innanzi. Quando il paese apparteneva ancora ai grandi signori nessuno faceva nulla, il popolo mendicava, e la terra non rendeva neppure quanto adesso si deve pagare in tasse. Questa teoria, certo

²¹ « La nation ferait marcher le gouvernement comme un cocher qu'on paie non où il veut ni comme il veut, mais où nous prétendons aller et par le chemin qui nous convient », Lettre IX, *Oeuvres* I, p. 306 e segg.

approvabile, è il centro della sua concezione morale-politica, e così diventa di una banalità quasi grottesca. Courier fonda tutte le forze spirituali sull'egoismo del proprietario borghese. Questo tipo di essere umano, lontano dal mondo intero e da Dio, indipendente e limitato, legato da un'ostinazione animale ai "suoi", descritto con massima penetrazione ne *La Terre* di Zola, è in tutta serietà l'ideale politico di Courier. La proprietà non deve necessariamente essere piccola (Courier stesso era infatti latifondista), ma non può essere nobiliare, feudale, non può essere stata acquisita per eredità. Questo grecista, che deve essere considerato uno degli uomini più colti della sua epoca e uno dei migliori conoscitori della letteratura francese antica, conduce contro i resti del passato prerivoluzionario una lotta in cui le esagerazioni raggiungono la follia. E tuttavia non gli è ignoto il nichilismo morale cui aveva portato in Francia la ideologia della proprietà; anzi è forse quanto di più profondo egli abbia capito. Con un certo accento di dispiacere egli ironizza sul vano tentativo di Lamennais di cercare una nuova religiosità; descrive crudamente la febbre di proprietà del popolo, la sua incapacità di essere pio, e vi è un certo significato sotterraneo in queste sue scarse parole quando, verso la fine della sua vita, riferisce a proposito di alcuni suicidi commessi per ragioni economiche:

On aime mieux maintenant être mort que ruiné. Nos aïeux ne se tuaient point. Naissant pour la misère, ils la savaient souffrir. Ils n'ambitionnaient point un champ, une maison, s'en passaient comme de pain, n'espérant rien en ce monde et ayant peur de l'autre.²²

Ma nella maggior parte dei casi Courier ha solo delle parole di derisione divertita per i sintomi della disgregazione materialistica che nella Francia cattolica è ben più radicale di quanto non sia nei paesi protestanti, in cui la religione sostiene e limita il capitalismo borghese. Egualmente inesauribile egli si dimostra nell'invenzione di commenti sarcastici su Lamennais e Chateaubriand. Con ammirazione appena dissimulata Courier parla di altre persone, meno patetiche e più aperte:

²² *Gazette du Village, Oeuvres*, t. I, p. 369 e seg.

On demandait naguère au grandvicaire de S...: Quels sont vos sentiments sur la grâce efficace, sur le pouvoir que Dieu nous donne d'exécuter les commandements? Comment accordez-vous avec le libre arbitre le mandata impossibilia volentibus et conantibus? Que pensez-vous de la suspension du sacrement dans les espèces, et croyez-vous qu'il en dépende, comme la substance de l'accident? Je pense, répondit-il en colère, je pense à ravoïr mon prieuré, et je crois que je le raurai.²³

In un solo punto Courier non è stato fedele alla sua filosofia utilitaristica. Egli fu un nazionalista *par excellence*, e quando si trattò di difendere la Francia fu capace di una commozione addirittura patetica. Ciò dipendeva dal fatto che a quell'epoca (e in Francia fino ad oggi) l'atteggiamento liberale e quello nazionalista erano strettamente intrecciati. Con la rivoluzione aveva vinto la nazione, mentre le forze internazionali, dinastiche e clericali, congiuravano contro di essa. Il trono dei Borboni era stato riconquistato dagli stranieri e la coscienza nazionale, che era cresciuta nei decenni precedenti, non perdonò mai questo misfatto alla dinastia. I Borboni erano e rimasero fuorusciti, per di più sufficientemente malaccorti da mostrare in ogni occasione il loro atteggiamento antinazionale, dinastico e clericale, e la loro gratitudine nei confronti dei gabinetti stranieri. Il gesuitismo e le potenze straniere furono per Courier i peggiori nemici, e per dirne male egli arrivò infine a dimenticare il suo vecchio odio per Napoleone. Nei suoi primi libelli Courier aveva espresso per l'imperatore caduto solo una meschina ironia, parlando come se Napoleone non avesse creato nient'altro che una nuova etichetta e la polizia; ma presto si adattò agli istinti del popolo, presso il quale la figura di Napoleone era diventata leggendaria, e formulò magistralmente il nuovo sentimento che si era impadronito degli animi di tanti: « Serons-nous capucins, ne le serons-nous pas? Voilà aujourd'hui la question. Nous disions hier: Serons-nous les maîtres du monde? ».²⁴

Abbiamo già detto che senz'altro non furono le idee di Courier, fortemente limitate e prive di profondità, ad assicurargli il successo. Per contro, estremamente originale e caratterizzato da una vivacità

²³ *Septième Lettre au Censeur*, 20 déc. 1820. *Oeuvres* I, p. 92.

²⁴ *Livret de Paul Louis, Vigneron*, *Oeuvres* I, p. 392.

mai vista è il suo stile descrittivo. Niente teoria, niente pathos, niente lunghe tirate; una reminiscenza storica, un piccolo aneddoto, un colloquio tra contadini, una successione variopinta ed apparentemente facile di idee; e dalle candide parole schizza veleno in ogni direzione, scatenando riso e odio insieme e annientando l'avversario corretto e metodico con l'evidente, anche se mal dimostrato, spregio della sua persona e del suo agire. Le *Lettres au Censeur* e alcuni articoli analoghi stanno alla base della fama di Courier; l'assassinio del duca di Berry, nel febbraio 1820, riacutizza la situazione politica, e l'anno seguente gli porta la vera e propria sanzione della sua gloria di oppositore: un processo politico, con accusa per « outrage à la morale publique ».

Napoleone aveva donato Chambord, il famoso castello sulla Loira, al maresciallo Berthier. Dopo la morte di questi la famiglia non era più in grado di mantenere la gigantesca proprietà; era stato deciso perciò, con l'approvazione del ministro delle finanze, di vendere per appezzamenti il parco di dodicimila jugeri per costituire con il ricavato un maggiorascato a favore degli eredi di Berthier. Questo progetto fu però criticato da molte parti: non si doveva abbandonare quel bell'esempio di architettura francese e i terreni circostanti all'avidità degli speculatori. Un abile cortigiano ebbe l'idea di indire una sottoscrizione pubblica con i proventi della quale si sarebbe dovuto acquistare il castello per farne dono, in nome della nazione, al principe ereditario, duca di Bordeaux, allora appena nato. L'idea ebbe successo: le offerte arrivarono da ogni parte e il 7 marzo 1821 Chambord fu acquistato per il duca di Bordeaux al prezzo di un milione e mezzo di franchi. Dal punto di vista giuridico nulla si poteva obiettare a quanto era avvenuto: il denaro era stato raccolto con offerte pubbliche, al punto che il ministro degli interni aveva preso espressi provvedimenti nel timore che i comuni si impegnassero oltre le proprie possibilità pur di apparire patriottici. Per una grande nazione l'aspirazione a conservare intatto un monumento storico non può essere senz'altro condannata, e in uno Stato monarchico naturale depositaria di un tale lascito è la casa regnante.

Il famoso libello che Courier scrisse per questa occasione²⁵ apparve solo sei settimane dopo gli avvenimenti. Ma questa circostanza non impedì che avesse successo. Del resto non ci si aspettava che esso potesse influenzare l'andamento delle cose, ma piuttosto un'azione di propaganda, un'accensione dell'opinione pubblica. Il vero contenuto del pamphlet è incredibilmente misero: il duca di Bordeaux non ha bisogno di castelli, perché ne ha già abbastanza; ha bisogno di una balia e di giocattoli; ha bisogno del nostro amore, e lo perde se ci costa inutili spese; mentre invece i terreni di Chambord potrebbero nutrire tante famiglie di contadini. Tutta la storia è stata inventata dai cortigiani per permettere ad una nuova camarilla di fannulloni di vivere bene a Chambord e a nostre spese. Courier elaborò questo discorso meschino fino a farlo diventare, con la sua bonomia traditrice, le sue frasi eleganti, il suo elogio degli Orléans ed una descrizione estremamente demagogica dell'immoralità della corte, un vero e proprio scritto scandalistico. Peraltro, il pamphlet fu confezionato con tanta abilità da risultare, nonostante la spudoratezza, difficilmente impugnabile dal punto di vista penale; ciononostante si tentò lo stesso di incriminarlo, e benché si dovesse far cadere l'accusa di lesa maestà ancora prima del dibattimento, Courier fu condannato per « outrage à la morale publique » (« expression tout-à-fait dans le goût des *Méditations* de Lamartine », osservò lui acutamente) a due mesi di prigione. Per lui l'interrogatorio fu meno penoso che per il giudice; la requisitoria del pubblico ministero fu estremamente misera, e dalla vicenda Courier trasse nuovo materiale per altri libelli (*Aux âmes dévotes de la paroisse de Véretz*, *Procès de Paul-Louis Courier*), nei quali i poteri pubblici non facevano certo bella figura. In particolare prese di mira il pubblico ministero de Broë, una figura analoga al del Furia, più dignitosa ma ugualmente maldestra e pateticamente grottesca. Courier dovette provare un intimo piacere ad imitare la retorica drammatica e cancelleresca di questo personaggio, cosa che gli riuscì in maniera eccellente. Stendhal gli inviò una copia della sua *Histoire de la peinture en Italie* con la dedica: « Hommage au peintre de Jean de

²⁵ *Simple Discours de Paul-Louis, vigneron de la Chavonnière, aux Membres du conseil de la Commune de Véretz etc., Oeuvres*, vol. I, p. 171.

Broë ». Nel carcere di Sainte-Pélagie, in cui per alcuni giorni visse insieme a Béranger, condannato poco tempo dopo di lui, Courier riusciva a malapena a salvarsi dai visitatori. La seconda edizione della sua versione di Dafni e Cloe, pubblicata in quel periodo, è firmata: « Paul-Louis Courier, vigneron, membre de la légion d'honneur, ci-devant cannonier à cheval, aujourd'hui en prison à Sainte-Pélagie ».

Nonostante la sua notorietà, Courier non era però contento: il disordine della sua situazione economica e familiare, che in quest'epoca cominciava a farsi sentire, lo spingeva alla massima prudenza; non voleva essere costretto per la seconda volta a lasciare per un lungo periodo la sua casa. Perciò si dedicò nuovamente agli studi di filologia greca, annunciò una traduzione di Erodoto e cercò di rimanere lontano dalla politica. Ma ciò non era più possibile: amici e nemici glielo impedivano. La polizia lo irritava con la sorveglianza costante e con vessazioni di tutti i tipi; i liberali cercavano di legarlo alla loro bandiera, proponendolo come candidato alle elezioni del 1822 nel dipartimento dell'Indre-et-Loire. Courier tirò un sospiro di sollievo quando il candidato del governo lo batté, e girò tutto l'affare nel comico scrivendo un paio di articoli in proposito; non aveva affatto voglia di andare in parlamento e non si sentiva adatto alla disciplina di partito e ai discorsi pubblici. Fu così felice che ebbe un paio di complimenti, a metà ironici, anche per il suo vittorioso avversario, il marchese d'Effiat, che solo nel 1823 definì occasionalmente « espèce d'imbécile qui sert la messe et communie le plus souvent qu'il peut ».²⁶

Il successivo, grande pamphlet, che appare nel luglio 1822, la *Pétition pour les Villageois que l'on empêche de danser*, bucolicheggiante e fortemente anticlericale, è molto più prudente del *Simple discours*. È volto contro il fervore eccessivo, antiquato e tendenzialmente violento dei giovani preti, contiene descrizioni in tono anticlericale della vita contadina e solo raramente è maligno. Ma gli ambienti clericali sono innervositi dalla loro difficile posizione; sicché Courier sfugge a malapena ad una seconda condanna.

²⁶ Livret, *Oeuvres* I, p. 389.

Da questo momento egli fa stampare i suoi scritti a Bruxelles rinnegandone la paternità benché il suo stile traspaia da ogni riga.

L'anonimato gli dà sicurezza; diventa temerariamente rivoluzionario, antiborbonico e orleanista; nonché avversario dichiarato della Chiesa. Dopo la caduta del gabinetto Decazes gli *ultras* prevalgono; il partito dei gesuiti e del conte d'Artois, divenuto poi re, domina il paese e impone la guerra contro i rivoluzionari spagnoli allo scopo di annientare anche nel proprio paese le forze della rivoluzione. La pretesa di cancellare con la violenza nel cuore del popolo i decenni passati è infinitamente stupida e la guerra spagnola assolutamente impopolare, sicché nasce la leggenda che Napoleone non è morto, ed anzi si trova con un grande esercito al fianco degli insorti spagnoli, pronto a vincere ed a liberare la Francia dai suoi ingloriosi oppressori. L'odio del popolo è rivolto con non minore violenza contro il clero, che per un sentimento del tutto estraneo e inadeguato ai tempi vuole annullare la sua essenza più profonda e che, schierandosi al fianco della dinastia e della Santa Alleanza, si è messo contro la nazione.

Nei suoi scritti politici più tardi (le due *Réponses aux anonymes*, la *Gazette du Village*, il *Livret* e la *Pièce diplomatique*) Courier si lascia trascinare senza resistenza dalla corrente dominante. Peraltro, nonostante tutta la sua perfida polemica egli non assume alcuna posizione radicalmente rivoluzionaria nei confronti del potere vigente. Non è repubblicano ma incline piuttosto alla cricca capitalistico-borghese e anti-ideologica del duca d'Orléans; neppure è contro la Chiesa come tale, ma si limita a volerla razionalizzare e imborghesire; si serve della storia scandalosa del prete Mingrat che assassinava le sue amanti quando erano incinte per attaccare, con tutta la piatezza del buon senso borghese, il celibato e la confessione auricolare delle donne.

Naturalmente il governo sapeva chi era l'autore dei libelli; ma non riuscì a dimostrarlo. La corrispondenza di Courier veniva inutilmente sorvegliata. Quando l'autore se ne accorse ideò la burla di inserire nel giornale « *Le Constitutionnel* » una lettera per la moglie in cui chiedeva sei camicie e sei paia di calze e raccomandava: « *Point de lettres dans le paquet, afin qu'il me puisse parvenir* ».

Altrettanto inutile fu un improvviso arresto con immediata perquisizione della casa: non si trovò nulla di compromettente. Tuttavia, in questa occasione la polizia registrò una descrizione personale di Courier che è curiosa abbastanza per meritare di essere riportata integralmente:

Taille 1 m 75; cheveux rares et mélangés; teint brun et bilieux; sourcils châtain foncé; yeux gris; barbe forte; lèvres grosses et avancées; menton court; marqué de la petite vérole: physionomie brusque et dure; marchant un peu courbé et la tête penchée sur le côté; mal mis et sale dans son costume; portant toujours une cravate noire.²⁷

Nel marzo del 1824 apparve l'ultimo scritto di Courier, il *Pamphlet des Pamphlets*, questa volta sotto il suo nome ed a Parigi. Non vi era alcun pericolo. Anche in questo caso la veste esteriore è tutto; la discussione sul valore del genere letterario da lui rappresentato, la questione se, per il progresso dell'umanità, siano più importanti scritti brevi e comprensibili a tutti o grandi opere è piuttosto oziosa; e l'altro problema che vi si discute, quello della libertà di stampa, viene trattato troppo superficialmente. Le cose non sono affatto così semplici come le espone lui; ma questa non è la cosa importante. Il fascino del pamphlet sta nella bellissima introduzione con l'aneddoto su Napoleone e nella figura del signor Arthur Bertrand, libraio e giurato che condanna il libro senza averlo letto.

Negli ultimi mesi della sua vita Courier non scrive più nulla; le preoccupazioni economiche e famigliari lo hanno senz'altro impegnato molto, e oltre a ciò egli lavora alla redazione della raccolta delle sue lettere destinate alla pubblicazione. Ancora poco prima della sua morte è a Parigi, dove lo vede Sainte-Beuve in compagnia di persone che lo circondano rendendogli omaggio. La sera del 10 aprile 1825, all'età di 53 anni, viene ucciso con un colpo d'arma da fuoco nel suo bosco di Larçay.

Pochi mesi prima aveva scritto: « Prends garde, Paul-Louis; les cagots te feront assassiner ».²⁸ Ci si può immaginare quale agitazione

²⁷ Da Gaschet, *P.-L. Courier et la rest.*, p. 224. Sulla sua situazione emotiva cfr. Étienne-Jean Delécluze, *Souvenirs de soixante années*, Paris 1862, p. 256 sgg.

²⁸ *Livret*, *Oeuvres* I, p. 392.

abbia provocato la notizia della sua morte a Parigi, dove tutti pensarono alla vendetta dei gesuiti. Il processo non permise di chiarire il problema. I contadini del suo paese d'origine avevano giurato di tacere, e davanti alla sorda ostinazione di tutti i testimoni i giudici furono impotenti. Solo alcuni anni dopo la verità venne fuori, con le parole avventate di una contadina mezza idiota: Courier non era stato vittima di una vendetta politica ma dell'odio della gente che lo attorniava. Lo avevano ammazzato i suoi servi e sua moglie era sospettata di averli favoriti. Sul suo matrimonio non si sa molto di sicuro. Le lettere conservate, scelte da mano interessata o per lo meno parziale, rivelano soltanto questo: che Courier usava la moglie come sua rappresentante negli affari, quando era malato o si trovava a Parigi. In questo campo la donna aveva dimostrato di possedere una certa abilità. Tuttavia, dopo qualche anno di questa vita da proprietaria terriera, intorno al 1823 (era alla fine del suo terzo decennio di età), sembrò impadronirsi di lei una forte e rustica sensualità. Forse Courier la trattava duramente e la trascurava. Lei si diede ai servi che vivevano alla Chavonnière e si fece trascinare nei rozzi istinti dell'odio contadino e dell'avidità animalesca. Courier lo venne a sapere molto tardi, quando ormai tutti nella zona lo sapevano. Forse lo insospettì la smisurata dissipazione che era comparsa improvvisamente nel suo bilancio familiare. La maldestra e violenta reazione di lui non fece che stimolare la resistenza della donna. Tuttavia, poiché era anche abbondantemente indebitato (cosa incomprensibile in una persona così avida) egli decise di rinunciare alla insostenibile posizione e di abbandonare la regione che aveva reso famosa. Quando i suoi ebbero sentore dei progetti di vendita, capirono che la loro posizione era minacciata, e decisero di agire. Una volta scomparso lui la signora Courier sarebbe diventata la padrona e la vita si sarebbe trasformata in un paradiso. Numerosi contadini e servi si allearono; un fido servitore di Courier, un beone iracondo, commise l'assassinio. A quell'epoca la signora Courier viveva a Parigi, ed era in rapporto epistolare con uno dei servi che era stato suo amante. Di più non si è venuti a sapere.²⁹

²⁹ Per una descrizione particolareggiata vd. Louis André, *L'assassinat de Paul-Louis Courier*, Paris 1913.

In un saggio apparso per il centenario della morte di Courier, L. Desternes³⁰ si oppone a chi lo definisce giornalista: « Jamais ce pu-riste raffiné n'a écrit au jour le jour... jamais il n'improvise ». L'argomento è irrefutabile; la conseguenza che viene tratta no. Uno può scrivere poche righe per il pubblico, una sola volta nella sua vita, dopo maturata meditazione e con grande abilità stilistica, e tuttavia queste righe possono essere di carattere completamente giornalistico. Un'obiezione molto più valida, di cui Desternes avrebbe potuto avvalersi, è la decisa indipendenza di Courier, che non scrisse mai per denaro, mai su incarico e mai per un partito.

L'indipendenza, che divenne rifiuto di ogni legame ed impegno e qualche volta una marcata smania d'isolamento, non fu soltanto una caratteristica di Courier, ma la sua condizione di vita; ogni suo tentativo di inserirsi o di subordinarsi fallì, e il suo isolamento arrivò al punto che dopo la morte dei suoi genitori nessuno gli fu più umanamente vicino. Aveva amici ed amanti, scrisse lettere piene di nobili sentimenti, di gentile amicizia e di allegro senso cameratesco; e tuttavia, con lui non fu mai possibile superare il limite del rapporto amichevole; e chi per le circostanze della vita veniva a trovarglisi troppo vicino suscitava in lui un senso di difesa.

Elementi molto diversi si fondono nel carattere del tutto singolare e quasi inumano di Courier. Già all'inizio abbiamo parlato del duro senso contadinesco da *propriétaire*, che lo spingeva all'isolamento e che aveva ereditato dal padre, senso che successivamente fu rafforzato dalle idee economiche del liberalismo. A ciò si aggiunsero due altre tendenze della sua natura che, sebbene polivalenti, rafforzarono in lui la vocazione alla misantropia.

Una di queste tendenze fu il suo classicismo. Courier amava il mondo greco e si considerava, senza eccessiva esagerazione, una delle cinque o sei persone che in Europa conoscessero veramente il greco. Tuttavia, egli amava l'antichità da un solo e preciso punto di vista. Senza volerlo, egli espresse questo suo atteggiamento di fondo quando rifiutò di essere chiamato grecista, affermando accuratamente di seguire questi studi « uniquement par goût, ou pour

³⁰ "Paul-Louis Courier et la liberté de la presse", nella « Nouvelle Revue » (directeur H. Austruy) del 15-4-1925.

mieux dire par boutades ».³¹ Infatti, nonostante la profondità delle sue conoscenze, in lui non si trova traccia di una visione storico-sintetica del mondo greco. Ciò che ama e cerca è il diletto (puramente edonistico e nutrito di concezioni scettiche ed epicuree da tarda antichità) che prova per la purezza formale naturale e armoniosa. Il suo comportamento è quello dell'amatore di buon gusto. Egli si situa davanti alle cose ma non dentro di esse, e ciò che più lo esalta è la loro fredda dignità, la loro perfetta autosufficienza. Confluiscono in questo suo atteggiamento il suo senso estetico e la sua avversione per il mondo cortigiano. Nella lunga e divertente introduzione alla sua versione di Erodoto egli irride ai traduttori che "nobilitano" le opere antiche con uno stile « Louis Quatorze ou Quinze, en des termes qui sentent un peu l'antichambre de Madame de Sévigné »³²; che chiamano il fornaio di Cresò « grand panetier », che raccontano del « Seigneur Oreste brûlant de tant de feux pour Madame sa cousine » e che danno del voi alle dee. Ricorda che Erodoto non ha avuto mai nemmeno l'idea del tono cortigianesco:

Chez lui, les dames, les princesses mènent boire leur vaches ou celles du roi leur père à la fontaine voisine, trouvent là des jeunes gens, et font quelque sottise, toujours exprimée dans l'auteur avec le mot propre: on est esclave ou libre, mais on n'est pas sujet dans Hérodote.

Contro questa osservazione non vi è certo molto da dire, ma è anche tutto quello che Courier sapeva del mondo greco: non sentiva niente davanti alle arti figurative, niente nel leggere Platone, niente per le tragedie. Per lui l'individualismo leggero, allegro e puro di forme è tutta l'antichità; e il carattere naturale, *naïf*, degli antichi lo esalta ancor più nella sua forma più tarda, in cui è diventato una costruzione artificiosa. La sua versione più famosa è quella di Dafni e Cloe. Longo, il presunto autore, del quale non si sa peraltro nulla, fu un retore e un artista; caratteristica della sua opera è un'artistica innocenza, che si manifesta nel tema marcatamente e raffinatamente sensuale non meno che nei mezzi stilistici. Amyot tradusse il romanzo nel XVI secolo e nella sua versione esso

³¹ *Lettre à M. Renouard, Oeuvres* IV, p. 133.

³² *Oeuvres* II, p. 282.

appare piú autenticamente naturale che nell'originale; la sua prosa vigorosa e spesso popolare vi riuscí bene. Courier utilizzò Amyot, ma lo migliorò: non solo nel contenuto ma anche nello stile. Imitò lo stile di Amyot, ma alla sua maniera classicistica.³³ È un travestimento, una nuova, artificiosa versione del vecchio ornamento; le espressioni plastiche e *naïves* del XVI secolo, con il loro aroma suggestivo, sono un mezzo stilistico in piú, e vengono messe al servizio dell'intento classico-retorico. Appena disturbano per la scarsa chiarezza e la prolissità vengono escluse, e lo stesso accade nella sintassi; tutto è acutamente elaborato, ordinato per rapidità e ritmicità. Il risultato è un'imitazione sublimata dell'originale greco. Ciò che rende l'originale di Longo così attraente è la estrema raffinatezza di un'epoca in cui la lingua non ha ancora perso completamente la sua forza sensuale e *naïve*; l'accostamento di originalità e *naïveté* con artificiosità e sottigliezza determina l'effetto, e questo Courier lo esalta al massimo avvalendosi del potenziale arcaico del suo popolo. Courier esegue una vera e propria trasfusione di sangue, una ben meditata operazione artificiale. Tutto quello che Courier compie in questo campo è fatto con lo stesso stile: che traduca Plutarco o Erodoto, Lucio di Patrasso o Isocrate, comunque e sempre egli segue la sua vocazione per il retorico e il bucolico. Per lui l'espressione è tutto, e con abilità raffinata rispecchia nelle sue frasi le antiche forme artistiche oratorie; sono frasi sempre degne di ammirazione, per la loro scarna precisione e il loro splendore sensuale; ma quando le si è osservate per un po' esse appaiono povere e troppo rigirate. È anche il suo atteggiamento antistorico a fargli disprezzare la storia, e a fargli credere in tutta serietà che i suoi grandi eroi (« ces donneurs de batailles ») siano diventati grandi per puro caso; a Plutarco, scrive egli una volta³⁴, i fatti erano del tutto indifferenti:

Il ferait gagner à Pompée la bataille de Pharsale, si cela pouvait arrondir tant soit peu sa phrase. Il a raison. Toutes ces sottises qu'on appelle histoire ne peuvent valoir quelque chose qu'avec les ornements du goût.

³³ R. Gaschet, *Les Pastorales de Longus*, traduction par P.-L. Courier, édition critique suivie d'une Étude sur l'essai de style vielli de Courier, Paris 1911.

³⁴ *Oeuvres* III, p. 257 (Lettera a M. e Mme Thomassin del 25 agosto 1809).

Alla tendenza per la retorica si aggiunge un certo amore per il lirismo classico-bucolico. Courier ama soprattutto il *naturel* e disprezza la poesia dei pastori amoreggianti e i falsi ludi naturalistici del XVIII secolo; per contro, il rude lirismo delle egloghe antiche esercita su di lui un fascino che si ritrova nei suoi primi saggi (*Ménélas après la fuite d'Hélène*³⁵) e in tutta la sua opera, fino agli ultimi libelli. È bensì vero che alcune volte gli riuscì di fissare un quadro classico-bucolico, nel quale le cose reali non sono altro che un profumo delizioso³⁶; tuttavia questa tendenza eclettica del suo gusto divenne un pericolo quando si accinse ad utilizzarla per i suoi scopi politici. A scrivere il suo primo pamphlet, la *Pétition aux deux chambres*, lo spinse senz'altro anche l'elemento bucolico del tema: contadini e pastori innocenti che gli sbirri del tiranno trascinano dai campi nelle prigioni... Ed anche più tardi egli preferì temi analoghi. Ma i contadini della Touraine non erano dei pastori antichi; il realismo della loro esistenza era evidente; essi erano furbi, insidiosi, avidi; per renderli poetici bisognava introdurre degli elementi che non erano adatti ad un'egloga ed a nessun tipo di poesia: la loro sorda avidità divenne la simpatica immagine di indefessa operosità, la loro insensibilità affamata di possesso, purezza di costume, la loro resistenza alla religione e al prete, una bella e disinvolta naturalezza agreste. Così dall'ispirazione classica, dall'arte anche troppo raffinata di uno stilista di rara maestria nasce uno dei fenomeni più mostruosi dell'epoca capitalistico-liberale: la letteratura di genere.

Troviamo qui il passaggio alla seconda inclinazione della natura di Courier: la tendenza al romanticismo. Courier romantico!³⁷ Trovava Shakespeare (nell'elaborazione di Ducis) insopportabile, disprezzava Talma, derideva Chateaubriand, Lamennais e Lamartine, era entusiasta ammiratore di Racine e La Fontaine, e ogni tipo di

³⁵ *Oeuvres* IV, p. 383.

³⁶ Ad esempio il frammento in *Oeuvres* III, p. 350.

³⁷ Nel discorso tenuto da Anatole France in occasione dei festeggiamenti del centenario a Vézetz nel 1918 (riportato nella «Chronique des lettres françaises», troisième année, no. 15, mai-juin 1925) si trova questa frase: «Ces pamphlets... sont encore aujourd'hui le régal des délicats, qui reconnaissent en Courier le meilleur écrivain de son temps, le plus pur, le plus sobre, le plus exact à la fois et le plus charmant, et pour tout dire d'un mot, le moins romantique».

esagerazione gli era per principio sospetta di "innaturalzza". Ciononostante egli fu fortemente romantico. Già il suo temperamento labile, la sua incapacità di inserirsi e di appartenere a qualcosa, il suo rapporto eternamente distorto con il mondo, le sue improvvise decisioni, mostrano una curiosa parentela con Rousseau; e la maniera in cui esalta nei libelli quei contadini che lo avrebbero assassinato è una forma precoce di romanticismo borghese, che più tardi si diffonderà in tutti i paesi europei. Il ballo sulla piazza antistante la chiesa con l'*omelette au lard* in osteria, mentre si discute di commercio e delle novità, dove si concludono affari e le coppie si incontrano senza disonorarsi, sono tutte immagini, con i loro valori pseudopoetici, non scevre di una contaminazione che trae origine dalle bassure del romanticismo. Nella letteratura a soggetto del XIX secolo i temi della realtà quotidiana vengono « avvolti in un alone di poesia ». Peraltro, il fenomeno non è del tutto romantico; l'elemento bucolico e l'aspirazione all'immagine chiusa in una cornice definita sono in realtà classicistiche. Ma l'atteggiamento è d'origine romantica. Solo con Rousseau inizia la confusione: la poesia pastorale non viene più considerata come cornice per descrivere le semplici condizioni umane o come gioco elegante; troviamo invece scrittori complicati, torturati nei nervi e del tutto estranei alla vita semplice, che in fervida polemica additano a tutta la restante società l'assoluta perfezione di un fantastico mondo agreste. La maschera del « vigneron de la Chavonnière » è un esempio da manuale del modo in cui l'illimitata esaltazione di questo sogno diventa idillio borghese, in cui il messianismo patetico diventa ideologia di progresso. Della forza del sentimento scatenato non è rimasto più nulla; al posto dell'amore vago, nostalgico e panteistico per la natura infinita sono subentrati valori utilitaristici ben determinati che hanno subito una ripulitura morale. Ma si è mantenuto il risentimento antistatale e antisociale, insieme alla fuga nella mascherata eticamente interpretata.

Nella personalità letteraria di Courier confluiscono quindi correnti eterogenee e curiosamente artefatte; la semplicità del suo pensiero e la precisione del suo stile traggono in inganno. Ma non era sempre stato così. Prima di darsi alla sobillazione politica ed al trave-

stimento bucolico-classiccheggiante, Courier era veramente naturale e si inseriva nella migliore tradizione francese; le lettere dall'Italia e le versioni di Senofonte sovrastano nettamente, per lo stile e la forza espressiva, le opere contemporanee, e anche il XVIII secolo presenta ben pochi autori che possano reggere il confronto con lui. Courier ha ragione di definire somari gli scrittori dell'illuminismo, « sous le rapport de la langue »³⁸, e di lodare quelli dell'epoca di Luigi XIV; ama i classici francesi per una loro caratteristica che è anche sua: il realismo pienamente formato, il *naturel*. Se si trattasse soltanto di questo egli arriverebbe a superarli, giacché, ovunque, egli parte dal particolare e dall'osservazione; mentre ha perso l'unità del sentimento pensante e ordinatore, sul quale si fondava il loro gusto.

Courier pensa e ordina poco; vede e riferisce. È bensì vero che coglie solo uomini e relazioni interumane, e in ciò è simile ai classici francesi, tra i quali solo La Fontaine possedeva il genio del paesaggio; ma gli uomini di Courier sono veri, non rappresentanti di una qualità; portano con sé l'atmosfera corporea e spirituale della loro esistenza particolare e, sebbene lui non racconti quasi mai un'evoluzione ma sempre e soltanto un gesto occasionale o una situazione, il fenomeno terreno e reale viene sempre centrato. Questa involontaria sicurezza arriva al punto che dal tono con cui scrive una lettera risalta abbastanza spesso il ritratto del destinatario. Mentre i classici ci danno una favola, lui afferra la realtà; e in ciò si distingue molto da loro. I classici vedevano il mondo in grande; con giudizio regale essi avevano già definito il fenomeno prima di averne osservato il dettaglio. Courier è del tutto privo di principi, privo di una visione del mondo, disorientato fino al nichilismo; in lui tutto deriva dalla capacità d'osservazione, parte dal particolare, e, come Sainte-Beuve ha già notato, egli entra in politica « par ce qu'il y a de plus particulier », partendo dal fenomeno singolo. Ma non solo in politica, anche nella sua attività letteraria Courier è entrato partendo dal dettaglio. È così che si spiega il suo stile, incredibilmente vivace e non-pedante, con frasi dalla costruzione ferma ed elastica. Non pre-

³⁸ Lettera del 23 marzo 1812; *Oeuvres* III, p. 357.

cisa mai rigorosamente e non dimostra mai; infatti non ha nulla da dimostrare e si fa trascinare dal momento. Un *décousu* di osservazioni, storie, commenti esalta per la sua acutezza sensuale, aggira il controllo della ragione e della sensibilità piú intima, e inavvertitamente adula un'inclinazione dell'animo del lettore. Questa è la sua attrattiva e contemporaneamente la sua pericolosità. Infatti, qual è la tendenza dei suoi scritti se non rappresenta nulla e non fa parte di nulla? È il suo umore del momento oppure il suo tornaconto. Anche questo può essere considerato un pregio, finché l'autore viaggia e osserva, poiché la lettera di viaggio consente e legittima abbondantemente la soggettività. Si aggiunga poi che negli anni dei viaggi militari la personalità di Courier è ancora intatta, e che nelle sue atmosfere troviamo l'attrattiva di una gioventù un po' fredda. Ma piú tardi, dopo l'avventura di Wagram e la *Lettera al signor Renouard*, il soggettivismo perde ogni misura, le atmosfere vengono incupite da un egoismo brutale e da un amor proprio offeso, mentre lui continua a pretendere per entrambi questi tratti del suo carattere accettazione ed approvazione generali. Da questo momento Courier comincia ad avvalersi senza alcuno scrupolo dei mezzi della retorica, lavora come un sofista anche se troppo spesso gli capita di rendere sospetta una buona causa solo perché esagera e conduce polemiche inutili.

Il mezzo piú importante dell'arte retorica di Courier è la innocenza affettata, la sua posa a vignaiuolo della Touraine che parla in maniera franca e arcaicizzante. Che non fosse plausibile lo abbiamo già dimostrato, e la sua morte lo conferma meglio delle parole. Contro di lui si formò una vera e propria congiura e i congiurati erano proprio quei contadini ai quali diceva di appartenere e del cui amore si vantava. In realtà gli erano estranei e indifferenti, e lui si era scelto quella maschera perché era efficace e dava ai suoi rancori una veste morale, e perché la bonomia velenosa corrispondeva al tipo del suo talento. Questa bonomia velenosa conferisce alla sua ironia un particolare aroma e un'agilità che si cercherebbero invano in uno scrittore precedente: Voltaire, che certamente non mancava di agilità, è incomparabilmente piú solido e acuto nel suo pensiero; il "così è" viene sempre contrapposto a un "così dovrebbe essere". Nel

Candide la tesi è definita (il dogma illusorio del migliore dei mondi) e a questo scopo gli avvenimenti reali vengono messi in luce in maniera tale da far risaltare violentemente il loro contrasto. Per Voltaire il pensiero era la cosa principale, poiché l'illuminismo era una vera battaglia delle idee nella quale era in gioco la totalità. Al tempo di Courier la battaglia è solo apparente, il mondo corporativo-feudale è ormai intimamente battuto, e ciò che appare come un processo non è in realtà che l'esecuzione di una sentenza già da tempo pronunciata. Perciò Courier non ha affatto bisogno di preoccuparsi troppo della dimostrazione e della formulazione delle sue idee; esse sono diventate luoghi comuni; tutti le conoscono e le capiscono, e basta dimostrare che l'avversario è dall'altra parte per distruggerlo. Ecco perché Courier parte sempre da dati di fatto concreti o da una determinata persona; basta che descriva, che rappresenti le odiate figure del cortigiano, del prete, del pubblico ministero, nella loro ridicola miseria, per conquistarsi un pubblico ormai da tempo convinto. Per questo gli è utilissima la posa di innocenza: facendo credere di venire a sapere solo ora ciò che i lettori sanno da tempo egli dà loro la doppia soddisfazione di potersi compiacere della propria intelligenza e della sua malizia.

Di qui la totale mancanza di obiettività della sua polemica. A lui non interessa per nulla dimostrare che ha ragione e che i suoi avversari hanno torto. Ciò, sostanzialmente, è già deciso, e per quanto riguarda lo specifico argomento del suo libello, egli tratta la verità con grande leggerezza: gli basta trovare sufficiente materiale propagandistico. La sua tecnica è sempre la stessa; non motiva ma racconta storielle, e non una sola ma molte; e in ognuna si trovano divagazioni e insidiose locuzioni che in realtà non hanno nulla a che fare con le storielle stesse. Questo tipo di polemica è inconfutabile poiché non è mai possibile afferrarla (se ne dovrebbe confutare ogni frase, ogni parola) ed è possibile solo quando si combatte contro un avversario che è già battuto, quando si è sostenuti dalla corrente dell'opinione pubblica e quando il materiale si offre con abbondanza.

A questo punto è forse utile ricordarsi di Pascal, al quale spesso si rifà Courier, considerandolo un suo grande predecessore. Le *Lettres*

Provinciales sono senza dubbio il primo scritto polemico dell'Età Moderna nel quale oltre all'importanza obiettiva dei punti controversi emerga un quadro globale della natura e dell'atmosfera di chi viene attaccato. Uomini che non sanno più nulla della « grâce efficace » e delle « opinions probables » portano con sé, come patrimonio intellettuale ereditato, un'immagine della natura dei gesuiti e della loro morale che deriva da tali scritti e con questi si è introdotta nella coscienza generale dei contemporanei. Con Pascal Courier ha in comune la capacità di centrare l'avversario nella totalità della sua persona e della sua natura. Neanche Pascal ha disdegnato il mezzo stilistico dell'innocenza affettata. Ma il punto di partenza fondamentale obiettivo, l'accento da lui posto sulla fede conquistata con la lotta, impugnata appassionatamente, inseparabilmente legata alla propria anima, annulla completamente ogni analogia esteriore. Senza vie traverse e pretesti, come un'improvvisa tempesta o come il balzo di una fiera, Pascal arriva al cuore della cosa senza mollarla finché non le ha strappato ogni falsa apparenza, per lasciarla poi in terribile nudità; quando le persone diventano vive lo diventano, al contrario di come avviene in Courier, attraverso e in seguito al contenuto. La strada di Pascal è dritta. Pascal intende esattamente quello che scrive. Certo, potrà essere parziale e potrà aver torto anche spesso, ma come egli è, buono o cattivo, così è anche nella profondità del suo animo, senza calcolo né pose né malizie personali e meschine.

E qui sta la discriminazione. Per Courier la causa da rappresentare è un vestito bell'e pronto che indossa perché è moderno, perché risponde al suo gusto e al suo temperamento e perché crede che gli stia bene. Lui si presenta sul podio, lo mostra da tutte le parti, con ogni illuminazione, e si fa ammirare o anche insultare poiché sa fin dall'inizio che gli ammiratori sono in maggioranza. E non ha bisogno di mostrare come sia fatto, di che stoffa e con che fattura: tutto questo lo si sa da tempo. Mostra solo come lui, Courier, lo porta. Poiché sostiene una causa già in precedenza definita può disdegnare la forza coraggiosa e virile della logica e gli servono solo i mezzi stilistici in grado di conferire ai vecchi argomenti lo splendore ingannevole della novità. Vi è un punto in cui deride l'argomentare concreto dell'opposizione liberale e in cui, come sempre a

mezzo scherzo, esalta l'apostrofe, la cui capacità di convincimento supera quella di qualsiasi logica. Ma la forza retorica di Demostene non è destinata all'uso familiare quotidiano. Nel preciso momento in cui chiunque può usarla per gli scopi quotidiani nasce l'oratoria giornalistica. Di fronte a questa constatazione è del tutto indifferente sapere se l'autore abbia scritto più colonne al giorno a pagamento o se sia stato un esteta abituato a limare accuratamente i suoi scritti; ciò che conta è solo l'atteggiamento mentale, dal quale i successori sono facilmente riusciti a ricavare un mestiere.

Non bisogna dimenticare che negli scritti di Courier c'è molto talento. Questi scritti dimostrano chiaramente l'intreccio e la varietà delle vie che hanno portato al moderno stile utilitario e a buon mercato della politica. La retorica classica si allea alla spiccata concretezza del Rinascimento, la poesia eglogica ellenistica alle fantastiche naturalistiche e progressiste del primo romanticismo. Ciò che eleva il tutto, e anche altri fattori, ci sembra però il fondamentale elemento rousseauiano-romantico. La fantasmagoria senza contenuto nella quale sfociò questo movimento nascondeva una soggettività illimitata. L'uomo diveniva nuovamente "la misura di tutte le cose", ma non apertamente e a mente chiara; piuttosto nascondendosi dietro un lirismo privo di oggetto che si compiaceva di sé sotto qualsiasi maschera, e in particolare nella posa etico-sentimentale. Nel contempo il movimento prestava tutti i mezzi espressivi ad ogni possibile uso. E questo era uno dei risultati della lotta contro le regole ereditate. Anzi, fu la libertà di movimento fondata sull'atteggiamento romantico a rendere possibile la nascita del moderno stile propagandistico. Paul-Louis Courier, il primo rappresentante illustre di questo stile, è classicista nella sua sensibilità per la chiarezza formale e nella sua povertà di sentimenti; ma nella sua struttura morale vi è molto di romantico.

Les Fleurs du Mal di Baudelaire e il sublime *

SPLEEN

Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle
Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,
Et que de l'horizon embrassant tout le cercle
Il nous vers un jour noir plus triste que les nuits;
Quand la terre est changée en un cachot humide,
Où l'Espérance, comme une chauve-souris,
S'en va battant les murs de son aile timide
Et se cognant la tête à des plafonds pourris;
Quand la pluie, étalant ses immenses traînées
D'une vaste prison imite les barreaux,
Et qu'un peuple muet d'infâme araignées
Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux,
Des cloches tout à coup sautent avec furie
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
Ainsi que des esprits errants et sans patrie
Qui se mettent à geindre opiniâtrement.
Et de longs corbillards, sans tambour ni musique,
Défilent lentement dans mon âme; l'Espoir,
Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.

Questa poesia consiste di un unico movimento; anzi, benché vi sia un punto dopo la quarta strofa, consiste di un unico periodo, formato

* "Baudelaires *Fleur du Mal* und das Erhabene", pubblicato originariamente in Erich Auerbach, *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*, Francke Verlag, Bern 1951; ora in Erich Auerbach, *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Francke Verlag, Bern und München 1967.

da tre dipendenti temporali che occupano una strofa ciascuna e cominciano tutte con « quand », e da una principale variamente articolata. Già dalla forma, in alessandrini, è evidente che si tratta di una poesia seria, di lettura difficile e lenta; vi si incontrano delle allegorie, scritte con la maiuscola (« Espérance », « Espoir », « Angoisse ») ed anche epiteti e altre forme retoriche di gusto classicheggiante (« de son aile timide »). Unità di composizione sintattica, pesantezza di ritmo e forme retoriche contribuiscono a conferire alla poesia il carattere di fosco sublime, corrispondente anche perfettamente al contenuto, che esprime la più profonda disperazione.

Le subordinate temporali descrivono un giorno di pioggia, con nuvole basse e incombenti. Sono piene di metafore: il cielo come un pesante coperchio che sbarrà l'orizzonte e ci lascia nel buio senza speranza; la terra come un carcere umido; la speranza come un pipistrello svolazzante, prigioniero tra mura putride; i fili di pioggia come sbarre della grata di una prigione; e dentro di noi un popolo muto di ragni ripugnanti che tendono le loro tele, a simboleggiare la cupa disperazione che si fa strada nel nostro animo. Tutte queste metafore hanno carattere simbolico, e sono così efficaci che, per chi sia pronto ad abbandonarsi al loro influsso, sembrano escludere ogni possibilità di una vita più felice. Il *quand* sembra perdere il suo significato di definizione temporale, sembra piuttosto una minaccia. Si comincia a dubitare, insieme al poeta, che possa mai ritornare un giorno in cui splenderà il sole. Anche il povero pipistrello, la Speranza, è rinchiuso, ha perso il contatto con ciò che vi è al di là delle nubi. E poi, esiste davvero qualcosa?

Anche se non si conoscono le altre opere di Baudelaire, se quindi non si sa quanto spesso egli parli dell'orizzonte sbarrato, del carcere infernale umido e putrido, e come lo lasci indifferente il sole quando risplende là dove lui si trova, anche se il lettore ignora tutto ciò, già da queste tre strofe egli capisce di trovarsi davanti a una situazione definitiva e senza speranza. L'orrore senza speranza ha un suo posto nella tradizione letteraria: è una particolare forma del sublime. Lo si incontra ad esempio in alcuni tragici e storici dell'antichità, naturalmente anche in Dante, e possiede la massima dignità artistica.

Tuttavia, già nelle prime strofe si trova qualcosa che è difficile conciliare con l'idea tradizionale della dignità del sublime. Queste cose il lettore moderno non le nota quasi più; da un pezzo si è abituato all'atteggiamento stilistico fondato da Baudelaire e che, dopo d'allora, molti poeti, ciascuno a modo suo, hanno adottato. Ma nei lettori contemporanei del poeta, anche in quelli che si erano abituati alle espressioni audaci dei romantici, già nelle prime strofe qualcosa doveva destare meraviglia o orrore addirittura. Già nel primo verso Baudelaire paragona il cielo a un « couvercle », al coperchio di una pentola e anche di una bara; ma la prima interpretazione è la più probabile, perché in un'altra poesia, *Le Couvercle*, leggiamo:

Le Ciel! couvercle noir de la grande marmite
Où bout l'imperceptible et vaste Humanité.

Già molto tempo prima, è vero, Victor Hugo aveva dichiarato che non esisteva più alcuna differenza fra le parole elevate e quelle del linguaggio quotidiano, ma non si era mai spinto tanto innanzi, ed ancor meno Vigny, che pure è fra i romantici quello in cui si incontra più frequentemente il tono del sublime orrendo. Carceri umide e putride, pipistrelli e ragni sono certamente pensabili nell'ambito dello stile romantico, ma solamente come attributi di un argomento storico, non con questa acuta presenza, così concretamente vicini al poeta, e tuttavia ancora con valore di simbolo. L'ultima parola è « cerveaux », un termine anatomico. È evidente che questa parola non ha funzione di imitazione realistica; al contrario, l'immagine dei ragni nel cervello non è realistica, bensì simbolica. Ma proprio per questo è tanto più umiliante: all'essere sofferente e disperato cui questo accade viene negata la dignità interiore che le parole « âme » o « pensée » implicano.

Le tre strofe che iniziano con « quand » presentano una situazione di pesantezza e di silenzio. La quarta, con la quale comincia la frase principale, introduce un avvenimento repentino e violento: improvvisamente saltano fuori con furia delle campane che lanciano verso il cielo urla orribili. Campane che saltano furiose e urlano al cielo! A stento si può immaginare qualcosa di più violento

e stridente; un accostamento come questo infrange ogni idea tradizionale della dignità del sublime. È vero che « hurler » era stato usato già in passato, a partire dal Romanticismo, in senso orgiastico¹, e sembra che sia stata una parola di moda in alcuni circoli letterari degli anni Quaranta; ma accostamenti come questi si trovano solo qui. Da questo « hurler », detto di campagne che per di più saltano fuori con furia, risulta un'immagine che settant'anni dopo sarebbe stata definita surreale. E teniamo presente che non si tratta qui dell'atteggiamento stilistico della satira, dove si potrebbe parlare, ad esempio, di « scampanío » in tono leggero e sprezzante, ma di una profonda serietà e di un amaro tormento, quindi dell'atteggiamento stilistico del tragico e del sublime. Nei versi seguenti le campane cominciano perfino ad emettere suoni che si potrebbero definire su per giù come un gemito ostinato e lamentoso; « geindre » è un piagnucolío bambinesco, rabbioso, inutile ed ignorato: nessuno ode gli spiriti senza dimora. E mentre ancora infuria questo assurdo e puerile frastuono, inizia l'ultima strofa. Di nuovo sembra farsi il silenzio, la processione dei carri funebri, « sans tambour ni musique », passa lentamente nell'anima del poeta; questa volta è l'anima, « mon âme », a cui questa vista (una processione di ricordi, la coscienza di una vita mancata e piena di colpe) toglie le ultime forze. La Speranza ha rinunciato a cercare una via di scampo; piange, e l'orribile Angoscia issa la sua bandiera nera sul cranio reclinato. Così finisce questa poesia, veramente grandiosa. L'ultima strofa, ed in particolare l'ultimo verso, supera tutti i precedenti per la potenza di questa mancanza di decoro, per l'efficacia con cui viene rappresentato in stile eccelso un annichilimento totale. Infatti, di stile eccelso è il ritmo, di stile eccelso sono anche le immagini della processione e del vincitore che issa la sua bandiera sulla fortezza nemica conquistandola. Ma il vincitore si chiama Angoscia, e del poeta non rimane l'anima, e nemmeno un capo o una

¹ In E. Raynaud, *Charles Baudelaire*, Paris 1922, p. 105, troviamo la seguente citazione tratta da un dramma degli anni Quaranta:

Quel plaisir de tordre
Nos bras amoureux,
Et puis de nous mordre
En hurlant tous deux.

Si pensi pure alla poesia di Leconte de Lisle sui feroci cani selvatici, *Les Hurleurs*.

testa; ciò che è reclinato e su cui viene issata la bandiera nera è il suo cranio, « mon crâne ». Egli ha perduto ogni dignità, non davanti a Dio, poiché Dio non c'è, ma davanti all'Angoscia.

Nell'analisi che abbiamo premesso abbiamo cercato di mettere in rilievo due idee, l'una antitetica all'altra. Anzitutto l'antitesi simbolismo-realismo. Evidentemente l'intenzione qui non è di descrivere esattamente, realisticamente, la pioggia e il carcere umido e putrido, i pipistrelli e i ragni, il suono delle campane e un cranio umano reclinato. Non importa affatto che chi scrive abbia mai udito suonare le campane in un giorno di pioggia. L'intera poesia è una visione di disperazione, e tutte le indicazioni oggettive hanno carattere esclusivamente simbolico. L'elemento oggettivo è di così scarsa rilevanza che le immagini simboliche possono venir cambiate senza danno alcuno: mentre, al principio, la Speranza si presenta come un pipistrello, i versi conclusivi, nei quali essa piange, vinta, suggeriscono l'immagine di un bambino o di un adolescente, comunque non di un pipistrello. La poesia dunque non può essere definita realistica, se per realismo si intende lo sforzo di rendere la realtà esterna. Tuttavia, nell'Ottocento la parola *realismo* viene usata in senso particolare per indicare la rappresentazione insistente di cose brutte, ignobili e spaventose nella sfera della realtà esterna (e proprio questo è il fatto nuovo e significativo). In quest'epoca, perciò, l'uso dell'espressione *realismo* non dipende per nulla dal fatto che le immagini di bruttezza e di orrore siano intese come imitazione fine a se stessa, oppure come metafore con valore di simbolo; l'elemento decisivo è l'efficacia dell'evocazione, e in questo senso la lirica di Baudelaire è di un realismo estremo. Le rappresentazioni della realtà che essa evoca sono senz'altro intese in senso simbolico, ma concretizzano via via con la massima efficacia un orribile dato di fatto, una tremenda realtà: e ciò perfino quando la verifica operata dalla ragione è in grado di stabilire che non può assolutamente trattarsi di una realtà sperimentabile. Non esiste evidentemente un essere di nome « Angoisse » che possa piantare una bandiera su un cranio; e tuttavia l'immagine del « crâne incliné » è così schiacciante che essa ci appare come un mostruoso ritratto. Lo stesso vale per i ragni nel cervello o per le campane che sal-

tano e gemono. Questo tipo di simbolismo si serve di immagini al cui effetto estremamente realistico nessuno può sottrarsi e a cui anzi, secondo l'intenzione del poeta, nessuno deve sottrarsi.

L'altra idea sottolineata nell'analisi è il contrasto fra il tono elevato della lirica e l'abbiezione sia dell'argomento nel suo insieme sia di molti particolari; un contrasto che alla maggior parte dei contemporanei sembrò una rottura stilistica e venne violentemente avversato, ma che, nel frattempo, si è imposto ovunque. Fin dai tempi di Baudelaire, e ancora spesso dopo d'allora, ci sono stati dei critici moderni che hanno cercato di negare la gerarchia degli argomenti, sostenendo che non esistono soggetti elevati e volgari, ma solo versi buoni e cattivi, oppure immagini ben riuscite e mal riuscite. Ma questa formulazione è insidiosa: essa vela e confonde proprio quel che di significativo è accaduto nel movimento dell'Ottocento. Nell'estetica classica, la suddivisione dei soggetti e il modo di trattarli, a seconda della loro dignità, portò man mano ad una tripartizione; vi era il grande, tragico, sublime, poi il medio, piacevole, leggero, infine il ridicolo, basso, grottesco. All'interno di ogni categoria c'erano poi molte gradazioni e casi particolari. Una simile suddivisione è consona al modo di sentire degli uomini; almeno degli europei, e non può venire eliminata a forza di discussioni. La conquista del XIX secolo, portata poi avanti nel XX, è di aver mutato le possibilità di classificazione: anche di soggetti che fino allora erano entrati necessariamente nella categoria "inferiore" o comunque "media", divenne possibile avere una visione seria e tragica dando forma artistica al loro sviluppo e alla loro essenza. I soggetti di Flaubert o di Cézanne, di Zola o di van Gogh non sono "neutri", come se l'importanza dell'opera stesse solo nella maestria o nella novità dell'esecuzione artistica (non esiste nessuna tecnica nuova e geniale senza nuovi contenuti). Al contrario, questi soggetti sono resi grandi proprio dal proposito di elaborazione formale. Lo stesso vale anche per i *Fleurs du Mal* di Baudelaire. Conosciamo la lettera del 28 febbraio 1866 ad Ancelle: « Dans ce livre atroce, j'ai mis toute ma pensée, tout mon coeur, toute ma religion (travestie), toute ma haine... ». Queste parole possono essere state scritte soltanto da un poeta che intendeva esprimere nei propri soggetti tutta la

tragicità, tutta la profondità e la grandezza dell'uomo. È impresa oziosa ricercare fino a che punto questa intenzione sia stata il frutto di una posa o di un'esagerazione: si tratta di una componente del destino e dell'atteggiamento di Baudelaire. Tutti noi (ma specialmente gli artisti moderni, almeno a partire dal Petrarca), facilmente diventiamo attori della nostra indole. La forma artistica richiede che si elaborino i motivi pensati, richiede un certo intervento redazionale che sottolinei alcuni lati della situazione interiore di chi scrive, lasciandone da parte altri. Baudelaire, a cui non riusciva facile venire a capo del proprio io interiore e mettersi al lavoro, era particolarmente incline ad esasperare la propria situazione ed a mettere in mostra ciò che gli appariva, e non a torto, originale ed irripetibile. Ma il suo concentrarsi su motivi determinati e peculiari a lui solo, e la sua forza espressiva, non lasciano alcun dubbio sulla sua fondamentale sincerità.

Baudelaire è sincero, e concepisce i suoi soggetti in termini grandiosi; la sua è una poesia di stile eccelso. Ma anche ponendolo accanto a coloro che dopo di lui fecero il medesimo tentativo, rimane un caso estremo; si differenzia persino da Rimbaud per la sua situazione stagnante, priva di evoluzione. È stato il primo a dare forma sublime a soggetti che di, per sé non vi sembravano adatti. Lo *spleen* della nostra lirica è disperazione senza alcuna via d'uscita: non è riconducibile a cause concrete, e non c'è modo di porvi rimedio. Un animo rozzo ne riderebbe, un moralista o un medico suggerirebbero dei mezzi per guarirla. Tutto questo, però, nel caso di Baudelaire sarebbe vano. Baudelaire ha dato un'alta espressione stilistica all'angoscia paralizzante, al panico per l'inevitabile tragicità della nostra esistenza, al totale annichilimento cui questa terribile situazione conduce: impresa di una sincerità estrema, ma anche ostile alla vita. In tedesco abbiamo per questo *spleen* un'espressione gergale molto calzante: « das graue Elend », la grigia miseria.

La grigia miseria è tragica? Non è lecito tacciare *tout court* di grettezza borghese quei contemporanei che rifiutavano un tal genere di poesia. Come l'avrebbe giudicata Platone? Lo stesso Baudelaire ha trovato per la sua grigia miseria un'espressione molto si-

mile: « ma triste misère ». La troviamo nella lirica *Le mauvais moine*, dove il poeta, dopo aver descritto in tono un po' ironico e sprezzante l'attività dei monaci del Medioevo (che nella rappresentazione delle verità cristologiche e della morte trovavano conforto alla severità ascetica della loro vita), così conclude:

Mon âme est un tombeau que, mauvais cénobite,
Depuis l'éternité je parcours et j'habite;
Rien n'embellit les murs de ce cloître odieux.
O moine fainéant! quand saurai-je donc faire
Du spectacle vivant de ma triste misère
Le travail de mes mains et l'amour de mes yeux?

Questi versi pongono un problema nuovo, che però era già implicitamente contenuto in ciò che si è detto prima. Una caratteristica della grigia miseria, o della « triste misère », è di rendere assolutamente incapaci di agire nella vita. Anche coloro che riescono a superare simili depressioni più facilmente di Baudelaire, nel migliore dei casi riusciranno a costringersi a cominciare una qualsiasi attività soltanto per il senso del dovere, aiutati per lo più dall'ambiente e dalla professione che in determinati momenti esigono da noi delle prestazioni. Questa è la via che in molti casi porta a lenire ed a superare la situazione di cui parliamo. Baudelaire non aveva né un ambiente né una vita regolata in modo tale da esigere prestazioni costanti. Fu lui, invece, che pretese da se stesso un'impresa molto più difficile, pressoché impossibile, che gli riuscì: dare forma poetica alla sua triste miseria e da questa miseria compiere direttamente il salto nel sublime; farne « le travail de ses mains », e poi anche « l'amour de ses yeux ». L'unica interpretazione possibile è che il desiderio appassionato di esprimersi lo abbia spinto ad una lotta incessante con la grigia miseria, una lotta nella quale, a volte, riuscì vincitore. Non spesso, non abbastanza per liberarsene del tutto, giacché essa, cosa inaudita, non solo era il nemico, ma anche il presupposto e l'oggetto della sua attività. È la cosa più paradossale che si possa pensare: proprio il paralizzante e l'ignobile genera un'attività poetica che sembra possedere il più alto grado di dignità. Questo conferisce alle liriche di Baudelaire sia

quel tono nobile, dovuto ad una produzione nata in circostanze così disperate, sia le molte incongruenze stilistiche generate dall'argomento stesso.

La miseria del poeta si presenta anche sotto altre forme, che finora non abbiamo menzionato. La più tremenda e tormentosa è la sensualità. Il sesso è per lui un inferno, un ignobile inferno del piacere, una « Lusthölle » (mi sembra che questo termine sia stato usato da Thomas Mann nel suo romanzo faustiano). Per descriverla ci atterremo anche questa volta ai testi. Cominciamo con una poesia senza un preciso carattere erotico:

Je te donne ces vers afin que si mon nom
Aborde heureusement aux époques lointaines,
Et fait rêver un soir les cervelles humaines,
Vaisseau favorisé par un grand aiglon,
Ta mémoire, pareille aux fables incertaines,
Fatigue le lecteur ainsi qu'un tympanon,
Et par un fraternel et mystique chaînon
Reste comme pendue à mes rimes hautaines;
Être maudit à qui, de l'abîme profond
Jusqu'au plus haut du ciel, rien, hors moi, ne répond!
— O toi qui, comme une ombre à la trace éphémère,
Foules d'un pied léger et d'un regard serein
Les stupides mortels qui t'ont jugée amère,
Statue aux yeux de jais, grand ange au front d'airain!

Anche questa lirica consiste, dal punto di vista sintattico, di un unico, ampio movimento: la solenne e semplice proposizione principale: « Je te donne ces vers », e in dipendenza da questa la lunga e articolata frase finale, il cui soggetto compare solo all'inizio della seconda quartina (« Ta mémoire »); segue poi, nelle terzine di chiusura, la triplice apostrofe (« Être maudit à qui...; O toi qui...; Statue... »). Non meno grandioso appare il contenuto: la solenne dedica della poesia a una donna amata, affinché anche nel lontano futuro ella abbia parte alla fama del poeta. Nel lettore si risveglia il ricordo di passi simili nella poesia antica, da Orazio a Dante a Petrarca o Ronsard o Shakespeare (qualcuno ha citato anche Corneille e Byron), dove si parla in stile elevato della fama del poeta, a volte in relazione con questa o quella donna. A composizioni di

questo tipo sembra ricollegarsi, per l'elevatezza di tono e delle immagini, lo spunto iniziale, « Je te donne ces vers », con l'annessa immagine di un vascello che arriva felicemente in porto dopo un lungo viaggio. Ma vi si può ben collegare anche il concentrarsi su un preciso momento in cui si sentono gli effetti della fama (« un soir »); e vien fatto di pensare ad un famoso sonetto di Ronsard. Peraltro, già la parola « cervelles » (nella prima redazione il verso suonava: « Fait travailler un soir les cervelles humaines ») colpisce bruscamente il lettore che dopo quell'inizio era preparato a un tono di grande dignità. La sopravvivenza del nome acquista un valore stranamente ambiguo, e già si annuncia ciò che nella strofa seguente diviene certezza: non si parla della fama che dà ai posteri gioia e ricchezza spirituale, ma di un fastidioso disturbo (« ta mémoire... fatigue les lecteur ainsi qu'un tympanon ») da cui i futuri lettori saranno obbligati a partecipare, rabbrivido, ad un'orribile inganno; lo spiacevole ricordo dell'amata alla quale la poesia è solennemente dedicata, deve rimanere legato « par un fraternel et mystique chaînon » ai versi orgogliosi. Con questo si dice dunque che il ricordo non è qualcosa di superbo o di elevato, ma una cosa abbietta che verrà inculcata a forza, con perverso accanimento, nella mente del lettore. Il tutto è cattivo e velenoso non soltanto nei confronti dell'amata (usiamo questo termine solo perché non ne abbiamo un altro a disposizione), ma anche del futuro lettore; ora infatti l'« afin que » del primo verso riceve *a posteriori* un significato maligno e perverso: l'intenzione del poeta nelle sue « rimes hautaines » è perfida: tiranneggiare il futuro lettore e vendicarsi dell'amata. Quest'ultimo motivo viene sviluppato apertamente nell'apostrofe conclusiva; l'apostrofe infatti è una maledizione, divisa in tre parti, poiché la donna viene maledetta dapprima in rapporto al poeta, poi in rapporto al resto dell'umanità, e finalmente come fenomeno in generale. Non ci soffermeremo ora sui singoli motivi (il poeta schiavo di un essere reietto, l'indifferenza di lei, la sua figura misteriosa come di una statua immobile o di un angelo degli abissi); ma bisogna dire che, da ultimo, alla maledizione si mescola qualcosa come ammirazione ed adorazione, espresse in una critica anch'essa malvagia ed orgogliosa agli « stupides mortels qui t'ont

jugée amère ». La lirica, così ricca di contraddizioni e impostata dal principio alla fine su un tono elevato, conclude la maledizione con un verso che suona quasi un'apoteosi.

Quale sia il significato di tutto questo lo apprendiamo da altre liriche, che hanno direttamente per soggetto l'amore o il desiderio sensuale. Anche queste si mantengono quasi del tutto sul tono elevato per il ritmo, l'elaborazione formale e l'atteggiamento. Sono però assenti quasi totalmente i motivi tradizionali della poesia amorosa di stile elevato; e viene invece posto apertamente in fortissimo risalto l'aspetto fisico-sessuale, in particolare anche quello terribile ed insondabile. Dobbiamo richiamare alla mente il carattere della tradizione letteraria europea in rapporto a questi temi per comprendere appieno l'importanza di Baudelaire. Secondo la tradizione, l'aspetto fisico-sessuale in genere fa parte dello stile leggero²; e quello perverso ed insondabile della sessualità non compare affatto nella poesia più antica, a nessun livello stilistico.³ In Baudelaire, invece, tale aspetto è dominante. Non mancano del tutto, è vero, consonanze con i temi tradizionali, come, ad esempio, l'adorazione dell'amata (« Muse, Madone »); ma suonano sospette, a volte ironiche, dappertutto stranamente deformate. Anche l'elemento intimo, affettuosissimo, sentimentale della poesia amorosa, che dal preromanticismo in poi si era conquistato un posto accanto all'elemento sublime, compare a volte nelle liriche di Baudelaire (« Mon enfant, ma soeur... »); ma non è lo stesso idillio e la stessa intimità che dominano nel romanticismo: queste cose non si addicono affatto al temperamento

² « Sum levis, et mecum levis est, mea cura, Cupido »: così Ovidio in *Amores*, 3, 1, 41. Ma tutto questo con Baudelaire è superato. La lievità con cui la poesia trattava un tempo le cose del sesso è divenuta *Kitsch* e pornografia. Nel XVIII secolo, in Chaulieu od in Voltaire, le cose stavano diversamente. È interessante, a questo proposito, leggere le raccomandazioni fatte da Baudelaire al suo avvocato difensore in occasione del processo per oltraggio al pudore intentato ai *Fleurs du Mal*; si possono ritrovare in numerose edizioni critiche e biografiche. In esse Baudelaire sottolinea il carattere serio dei suoi versi contrapponendoli alla « polissonnerie » di molte poesie « leggere » di Béranger e Musset che non erano state incriminate. Leggendo queste poesie appare evidente il pessimo gusto che si era venuto diffondendo nello « stile leggero » della poesia erotica.

³ Tali argomenti venivano trattati ben raramente persino nella prosa. Qualche pacato accenno lo si trova in Montaigne. Jacques Crépet esprime una volta nella sua edizione critica (Ch. B., *Les Fleurs du Mal*, Edition critique établie par Jacques Crépet et Georges Blin, Paris 1942, citato in seguito come *FdM Crépet-Blin*, p. 431) l'opinione che Baudelaire avesse letto questi passi di Montaigne; qui si tratterebbe degli *Essais* II, cap. XV. Ciò è ben possibile, ma è certo che B. da M. non imparò nulla.

di Baudelaire, ed in lui acquistano un sapore nuovo e come sempre strano.

Quasi ovunque la relazione fra i due amanti (o meglio fra le due persone legate dall'attrazione sessuale) si presenta come una suggestione mista d'odio e di disprezzo, una schiavitù che non diventa meno potente e meno bassamente tormentosa per il fatto di essere vissuta con perfetta lucidità (eppure senza difendersi). L'amore è tormento, nel migliore dei casi uno stordimento; certo esso è anche la fonte dell'ispirazione, la vera fonte della contemplazione mistica del soprannaturale: ma non per questo è un tormento meno umiliante. L'amata è, a volte, un essere in declino, ormai troppo maturo, più spesso ancora una specie di idolo animalesco di cui vengono messi in evidenza con estrema efficacia la mancanza d'anima, l'indifferenza morale e la sterilità. La rappresentazione, portata al massimo grado di maestria, di impressioni sinestetiche fra le quali domina il senso dell'odorato (« respirer le parfum de ton sang », « des parfums frais comme des chiars d'enfants », « forêt aromatique » dei capelli), contribuisce a creare un effetto unico nel suo genere, al tempo stesso estremamente sensuale, freddo, animalesco, tormentoso, demoniaco e sublime. Tutto questo è sufficientemente noto.

Si direbbe che vi siano alcune eccezioni. Fra le poesie di cui si sa o si suppone che siano dedicate a Madame Sabatier⁴ ve ne sono alcune nelle quali si lodano la salute e la bellezza vitale, e che in un primo momento sembrano far parte di uno stile poetico più libero e felice. Ma, osservando le liriche nella loro concatenazione, ben presto la prima impressione si fa problematica. Si nota, anzitutto, che in esse vengono messe stranamente sullo stesso piano la santità e la forza redentrica da un lato, e la vittoriosa e sana carnalità dall'altro. Il verso così bello e pur così strano (da *Que diras-tu ce soir...*):

Sa chair spirituelle a le parfum des anges

⁴ *Semper eadem, Tout entière, Que diras-tu, Le Flambeau vivant, À celle qui est trop gaie, Réversibilité, Confession, L'Aube spirituelle, Harmonie du Soir, Le Flacon, Hymne.*

diventa piú chiaro se gli accostiamo altri versi, come:

Le passant chagrin que tu frôles
Est ébloui par ta santé
Qui jaillit comme une clarté
De tes bras et de tes épaules,
(*À celle qui est trop gaie*)

oppure:

David mourant aurait demandé la santé
Aux émanations de ton corps enchanté
(*Réversibilité*).

Che un fascino così apertamente carnale e sensuale venga spiritulizzato ed adorato (*l'Ange gardien*, la *Muse et la Madone*, o *Chère Déesse, Être lucide et pur*), ci appare sorprendente e disarmonico. Non è neppure bello. Il poeta non riesce a sopportare tanta salute e sicurezza vitale; come abbiamo già detto, poco gli giova che splenda il sole: accanto all'ammirazione e all'adorazione nascono l'odio e la volontà di distruzione:

Folle dont je suis affolé
Je te hais autant que je t'aime!
Quelquefois dans un beau jardin,
Où je traînais mon atonie,
J'ai senti, comme une ironie,
Le soleil déchirer mon sein;
Et le printemps et la verdure
Ont tant humilié mon coeur,
Que j'ai puni sur une fleur
L'insolence de la Nature.

Questi versi⁵ sono tratti dalla lirica *À celle qui est trop gaie*, una delle composizioni condannate dal tribunale, che si conclude con un accesso di furia distruttrice (« *Ainsi je voudrais, une nuit... pour châtier ta chair joyeuse... t'infuser mon venin, ma soeur* »).

⁵ Fra le altre espressioni analoghe una lettera di Baudelaire a Fernand Desnoyers è particolarmente indicativa. La ritroviamo di frequente nelle varie edizioni, ad esempio in *FdM Crépet-Blin*, p. 463.

L'odio e il tormento che traspaiono da questi versi sarebbero stati assolutamente insopportabili al gusto di epoche precedenti. Non era possibile concepire e trattare in questo modo la pena amorosa (ma si trattava proprio di questo?). Anche nel Romanticismo, almeno in poesia, non v'era stato nulla di simile. A parecchi poeti, fin dal tempo dei provenzali, l'afflizione del cuore impedì di godere la primavera; anzi questo può essere quasi definito un tema tradizionale. Ma basta leggere ad esempio il 42° sonetto del Petrarca *In morte di Madonna Laura* (« Zefiro torna ») per rendersi conto di quale salto stilistico significhi la poesia di Baudelaire.

Dobbiamo dunque dire che tutte le liriche⁶ dei *Fleurs du Mal* dedicate alla sensualità erotica, o sono colme di quella stridente e tormentosa disarmonia che abbiamo cercato di descrivere, oppure sono visioni che evocano lo stordimento e l'evasione assoluta. Quasi ovunque l'elemento avvilente e degradante viene espresso con grande efficacia. Non solo chi desidera diviene uno schiavo, consapevole e privo di volontà, ma anche l'oggetto della concupiscenza è privo di dignità umana: è privo di sentimento, reso crudele dal potere e dall'*ennui*; è sterile, distruttore. Sarebbe inutile citare o descrivere qui qualche passo, perché queste cose sono ben note a tutti i lettori dei *Fleurs du Mal*. Desideriamo tuttavia riportare alcuni esempi, particolarmente stridenti e macroscopici, di rottura stilistica.⁷ Nello *Hymne à la Beauté* si legge il verso:

Tu répands des parfums comme un soir orageux;

subito dopo così viene esaltato il potere della bellezza:

⁶ La bella e delicata poesia « Je n'ai pas oublié » si riferisce ad un periodo felice della giovinezza di B. assieme alla madre, prima delle seconde nozze di lei. Per il resto, dovunque si trovi nei *Fleurs du Mal* un tratto più dolce e più caldo esso per lo più si rivela un inganno. La voce più sincera si trova nel passo in cui tenta di convincere la donna amata alla fuga, alla rinuncia, alla pace, all'oblio; è qui che troviamo espressioni come « Mon enfant, ma soeur »; oppure: « O ma si blanche, ô ma si froide Marguerite ».

⁷ Jean Royère chiama queste dissonanze stilistiche *catachrèses* e ne dà una descrizione eccellente (*Poèmes d'amour de Baudelaire*, Paris 1927). Royère vede in Baudelaire un mistico cattolico; in riferimento ai versi tratti da *Hymne à la Beauté* di cui più sopra abbiamo citato un passo (« L'amoureux pantelant... ») egli scrive (p. 123): « Quant à commenter directement de pareils vers, je m'y refuse. Je me contente de me les réciter chaque jour comme un Pater et un Ave ». Molta parte del suo libro è altrettanto esasperata e la formulazione dei suoi concetti è quasi sempre arbitraria e dilettantesca. Ciononostante si tratta di un bel libro.

Le destin charmé suit tes jupons comme un chien;

e così si presenta l'atteggiamento dell'amante:

L'amoureux pantelant incliné sur sa belle
A l'air d'un moribond caressant son tombeau.

Fra le molte descrizioni del desiderio abbiamo scelto ancora due figure stilistiche, il cui contenuto e il cui ritmo agiscono spontaneamente sull'animo del lettore:

Je m'avance à l'attaque et je grimpe aux assauts,
Comme après un cadavre un choeur de vermisseaux...
(da *Je t'adore...*)

Je frissonne de peur quand tu me dis: « Mon ange! »
Et cependant je sens ma bouche aller vers toi.⁸
(da *Femmes damnées*)

Orbene, la rappresentazione degradante della sensualità, in particolare le combinazioni donna-peccato e desiderio-morte-decomposizione, rispondono a una tradizione cristiana sempre esistita, che si è presentata particolarmente forte verso la fine del Medioevo. Era inevitabile che Baudelaire finisse in questo contesto, tanto più che egli era fieramente avverso all'illuminismo e che già nei *Fleurs du Mal* si incontrano preghiere o espressioni che ricordano la preghiera. Che figure e idee cristiano-medievali abbiano influito su di lui, come già sui romantici, è senza dubbio esatto; ed è anche vero che Baudelaire ebbe la struttura interiore di un mistico, che nei fenomeni andò in cerca del soprannaturale e trovò una seconda, soprannaturale sensualità, nemica della natura, artificiale, demoniaca. Si può infine dire, ed è anche stato detto, che in una civiltà pagana la concezione del mondo sensibile come appare nei *Fleurs du Mal* sa-

⁸ Questo verso è un ottimo esempio dell'alessandrino tripartito dei romantici, con cesura non dopo la sesta sillaba, ma dopo la quarta e l'ottava. In questo modo va letto e va gustato.

rebbe impensabile. Ma le conclusioni non possono spingersi oltre. Nei confronti della tradizione cristiana è doveroso constatare che l'atteggiamento interiore dei *Fleurs du Mal*, per quanto impensabile senza quella tradizione, è fondamentalmente diverso e con essa inconciliabile. Riassumerò qui in breve e schematicamente le più importanti caratteristiche che lo rendono così diverso ed inconciliabile.

1. Nei *Fleurs du Mal* il poeta va in cerca non già della Grazia e della beatitudine eterna, ma del nulla, « le Néant »⁹, oppure di una specie di appagamento dei sensi, della visione di una sterile ma sensuale artificiosità (« volupté calme », « ordre et beauté », « luxe, calme et volupté »; cfr. anche la visione del *Rêve parisien*). Sensuali sono il suo spiritualismo del ricordo ed il suo simbolismo sinestetico, dietro ai quali non sta la speranza nella salvezza per mezzo della grazia divina, ma l'assoluta evasione, "l'altrove assoluto".

2. Per qualsiasi interpretazione cristiana della vita, la redenzione per mezzo della incarnazione e della Passione di Cristo è il cardine della storia universale e la fonte di ogni speranza. Nei *Fleurs du Mal* Cristo è assente; l'unica volta che compare, nel *Reniement de Saint Pierre*, è per venire contrapposto a Dio. Non è la prima volta che questo accade, dopo il romanticismo; ma per un credente è impossibile concepire una confusione ed un accecamento più grandi. Anche per chi sia solo uno storico, è un travisamento dilettantesco della tradizione cristiana. Questo secondo punto fondamentalmente non aggiunge nulla di nuovo rispetto al primo, ma lo completa e mostra ancor più chiaramente la posizione del poeta dei *Fleurs du Mal*.

3. Nei *Fleurs du Mal* il problema della sensualità come depravazione è posto in modo del tutto diverso che non nel cristianesimo tardo-medievale. Nei *Fleurs du Mal* il desiderio condannabile ha per oggetto molto spesso realtà corrotte dal punto di vista fisico e terreno: il godimento della realtà terrena sana non è mai visto come peccato. Ora, l'ammonimento e l'accusa della morale sessuale cristiana presentano l'oggetto della tentazione sen-

⁹ Vi è un passo in cui persino « le Néant » non gli pare più essere sufficientemente il nulla. Il passo si trova nei *Projets de Préface pour une Édition nouvelle*, verso la conclusione, nella frase che comincia con le parole: « D'ailleurs, telle n'est pas » (*FdM* Crépét-Blin, p. 214).

suale come caduco, però nello splendore della giovinezza, nella pienezza della salute terrena. La figura di Eva con la mela non è una figura malata: la tentazione è ingannevole proprio per la sua incontaminata apparente, che è da condannare. Il poeta dei *Fleurs du Mal* concepisce giovinezza, pienezza di vita e salute solo come oggetto di desiderio e di ammirazione; oppure di invidia maligna. Talvolta desidera distruggerle, ma in un primo momento è incline a spiritualizzarle, ad ammirarle e ad adorarle.¹⁰

4. Nei *Fleurs di Mal* Baudelaire non lotta per l'umiltà, ma per l'orgoglio. Spesso egli avvilisce, è vero, se stesso e la realtà terrena; ma in questo stesso avvilitamento cerca di tenere alto il proprio orgoglio. Ricordiamo a questo proposito il tono di preghiera dei versi della poesia *Bénédiction* (« Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance... »). Estremamente efficaci, essi traboccano però dell'idea di un'apoteosi del poeta che si eleva sulla spregevole stirpe degli uomini per presentarsi al cospetto di Dio. Prima della famosa apostrofe a Dio di Rousseau, all'inizio delle *Confessions*, un simile verso ben difficilmente avrebbe potuto essere scritto; qui, come là, l'intento è di mettere in mostra se stessi.¹¹

Tutto questo si riferisce esclusivamente ai *Fleurs du Mal*. Non è nostra intenzione, e del resto non starebbe nemmeno a noi farlo, porci il problema della 'salvezza eterna dell'uomo Baudelaire. Si può facilmente spiegare come eminenti critici cattolici abbiano fatto oggetto del loro interesse non solo Baudelaire ma anche altri disperati ribelli del secolo scorso, cercando di interpretarli come casi paradigmatici della lotta per la fede e del manifestarsi della Grazia. Anime come quella di Baudelaire sono le « âmes choisies » del nostro tempo, o di un tempo che è appena trascorso.¹² Ma non è questo

¹⁰ Cfr. i versi a Mme Sabatier (« Ta chaire spirituelle a le parfum des anges »); oppure ancora i seguenti versi dal *Sonnet d'automne*:

Mon coeur, que tout irrite,

Excepté la candeur de l'antique animal...

A questo è da ricondursi anche la poesia *J'aime le souvenir de ces époques nues*, benché l'apoteosi finale della giovinezza ci stupisca veramente in Baudelaire. Vedi la nota in *FdM* Crépet-Blin, p. 303.

¹¹ Scrive Royère: « Baudelaire... ne serait peut-être pas éloigné d'une théologie qui mettrait l'homme, en quelque manière, au niveau de Dieu » (*op. cit.*, p. 58). Sarebbe questa una teologia demoniaca. Vero è che Royère parla in questo passo più dell'uomo-individuo che dell'essere umano, ma con ciò niente è cambiato.

¹² L'espressione « âmes choisies » proviene dalle *Memorie* di Saint-Simon, benché si

che ci interessa: noi non parliamo della storia spirituale di Baudelaire, ma dei *Fleurs du Mal*. E quest'opera è un'opera dettata dalla disperazione e dall'amara voluttà della disperazione. Il mondo di quest'opera è un carcere, in cui a volte c'è lo stordimento ed anche il lenimento; a volte, il godimento estatico dell'orgoglio dell'artista. Ma è un carcere senza uscita. E l'uscita non deve nemmeno esserci. Jean-Paul Sartre, così acuto e concreto, anche se troppo tendenzioso, ha descritto magnificamente¹³ il modo con cui l'uomo Baudelaire si è aperto la via in quella situazione senza uscita e si è lui stesso preclusa ogni possibilità di ritorno ed ogni scappatoia. Per lo studio della posizione storica dei *Fleurs du Mal* è significativo constatare come proprio a metà dell'Ottocento un uomo abbia potuto giungere ad una organizzazione interiore e ad una vita di quel genere, e sia anzi riuscito ad esprimersi pienamente, tanto da manifestare qualcosa che in quell'epoca era ancora nascosto e che molti, a poco a poco, per mezzo suo, scoprirono e conobbero. Le epoche storiche si costruiscono i propri possibili rappresentanti, li scelgono, li elaborano, li spingono alla luce e in essi divengono riconoscibili.

Non vi è, e non vi può essere, una via d'uscita. Il poeta dei *Fleurs du Mal* odia la realtà data, quella del tempo in cui egli vive, disprezza le sue tendenze, il progresso e il benessere, la libertà e l'uguaglianza; i suoi piaceri lo fanno rabbrivire; odia ciò che nella natura vive, nasce, diviene¹⁴, odia l'amore in quanto « naturale ». A tutto questo egli contrappone un disprezzo che la consapevolezza di non aver mai sperimentato molte di queste cose, di non aver mai osato avvicinarle seriamente, non fa che rendere più acerbo. Evoca le forze della fede e della trascendenza solo in quanto possono servire al culto geloso ed esclusivo di ciò che egli veramente

possa rintracciarla già prima nel XVII secolo. Il concetto di Elezione da allora è mutato.

¹³ Charles Baudelaire, *Écrits intimes*, introduzione di J. P. Sartre, Paris 1946.

¹⁴ Il suo odio per la natura ha spesso un tono cristiano (« la femme est naturelle, c'est à dire abominable »; o ancora: « le commerce est naturel, donc il est infame »; l'una e l'altra citazione si trovano in *Mon cœur mis à nu*). Ma l'espressione è talmente esasperata ed assurda (« j'aime mieux une boîte à musique qu'un rossignol », frase riportata nei *Souvenirs* di Schaunard) da non esprimere altro che un atteggiamento di rivolta. Quanto alla *Apocalisse* come origine della sua visione di un paesaggio privo di vegetazione (*Apoc.* 21-22; *Rêve parisien*) cfr. J. Pommier, *La mystique de Baudelaire*, Paris 1932, p. 39.

ama e persegue con tutte le sue forze, già quasi esaurite da tanta invincibile resistenza: la creazione assoluta del poeta, l'arte assoluta, se stesso come soggetto di creazione artistica. Ma è ormai il momento di tornare ad un testo, e cioè alla lirica *La Mort des Artistes*, con la quale si concludeva la prima edizione dei *Fleurs du Mal* e la cui forma definitiva (1861)¹⁵ suona così:

Combien faut-il de fois secouer mes grelots
Et baiser ton front bas, morne caricature?
Pour piquer dans le but, de mystique nature,
Combien, ô mon carquois, perdre de javelots?
Nous userons notre âme en de subtils complots,
Et nous démolirons mainte lourde armature,
Avant de contempler la grande Créature
Dont l'inferral désir nous remplit de sanglots!
Il en est qui jamais n'ont connu leur idole,
Et ces sculpteurs damnés et marqués d'un affront,
Qui vont se martelant la poitrine et le front,
N'ont qu'un espoir, étrange et sombre Capitole!
C'est que la Mort, planant comme un soleil nouveau,
Fera s'épanouir les fleurs de leur cerveau!

Non v'è dubbio che qui si parla della lotta dell'artista per raggiungere un risultato assoluto: un'aspirazione, deformata da un'amara disperazione, verso l'archetipo in senso platonico o neoplatonico. La « morne caricature », davanti alla quale l'artista si umilia come un *clown*, non può essere nient'altro che l'ignobile realtà terrena: per giungere attraverso questa al mistico archetipo egli consuma tutte le sue forze vitali. E fin qui, nonostante l'estrema crudezza con la quale viene espressa l'indegnità della realtà terrena, la poesia è comunque ancora conciliabile con la tradizione dell'ascesa alla contemplazione dell'archetipo. Ma ciò che è inconciliabile con questa secolare tradizione è il modo in cui si parla dell'archetipo stesso. Dapprima viene chiamato « la grande Créature », termine che suona sensuale e peggiorativo e che in chi abbia letto

¹⁵ La prima redazione apparve nel 1851 in *Le Messager de l'Assemblée*; le quartine erano riportate in una disposizione tutta diversa, in forma più debole e temperata. Nell'edizione dei *FdM* del 1857 il testo della poesia è già quello definitivo, eccezion fatta per la terza riga che suona così: « Pour piquer dans le but, mystique quadrature... ».

i *Fleurs du Mal* risveglia il ricordo del demoniaco, di un'immobile insensibilità e di una sterile fame di potere (cfr. *Hymne à la Beauté, La Beauté*); poco dopo lo si definisce « leur Idole », con disprezzo evidente. Ancora più grave è come viene descritta l'aspirazione verso l'archetipo. Questa aspirazione, per quanto faticosa ed inutile possa essere, nella tradizione della letteratura mistica ed ispirata non è mai stata descritta altrimenti che come grande e nobile; ed anzi sembrava la più alta forma di sforzo e di attività che l'uomo potesse scegliersi. Ma l'autore dei nostri versi la chiama « infernal désir », come se fosse un desiderio perverso. I metodi di cui si serve appaiono come « subtils complots » che logorano l'anima; l'espressione è in traducibile in tedesco; vi è contenuto però qualcosa che sa di astuzia, di congiura, di inganno. Coloro che non riescono mai a vedere il loro « Idole » sono maledetti e disonorati (« damnés et marqués d'un affront »). Dice Montaigne nel XX Essai del primo libro: « L'entreprise se sent de la qualité de la chose qu'elle regarde; car c'est une bonne partie de l'effect, et consubstantielle ». Se questo è vero, come è vero, allora insieme all'aspirazione è degradato anche il suo oggetto. Certamente, negli ultimi versi della lirica il tono si eleva bruscamente, e sembra sorgere una speranza; questa speranza si chiama Morte; « planant comme un soleil nouveau », essa farà « sbocciare i fiori del loro cervello ». Anche questo potrebbe venir ricollegato alla tradizione; oltre la visione che a volte si può godere da vivi nell'*excessus mentis*, c'è la contemplazione di Dio nella sua gloria, della quale l'anima salva non può più venir privata. Ma qui, nella poesia di Baudelaire, la morte non è eterna beatitudine: le parole « étrange et sombre Capitoile » lo escludono. Escludono anche qualsiasi altra forma di puro appagamento nel trascendente: tutta la terzina, che col ritmo sembra elevarsi tanto in alto, ha qualcosa di roco e di velatamente sprezzante. Che ne è dunque della speranza? Come può il Nulla essere un nuovo sole che fa sbocciare i fiori? A questa domanda non so rispondere; nei *Fleurs du Mal* la risposta non c'è.¹⁶ Vi si trova invece, su-

¹⁶ Crépet definisce « la Mort des Artistes la plus mallarméenne peut-être des *Fleurs du Mal* », ed è incontestabile (*FdM* Crépet-Blin, p. 518). Ma forse in nessun'altra poesia si può constatare con maggior evidenza quanto estranea fosse a Baudelaire la personalità di Mallarmé.

bito dopo la nostra poesia, in *Le Rêve d'un curieux*, una descrizione della morte che si chiude con queste parole:

J'étais mort sans surprise, et la terrible aurore
M'enveloppait. — Eh quoi: n'est-ce donc que cela?
La toile était levée et j'attendais encore.

L'archetipo, « la grande Créature », è per il poeta oggetto di desiderio disperato e nel contempo di irrisione sprezzante. In quanto realtà trascendente, è nulla, o peggio ancora: è un Nulla che attraverso la sua nullità stessa irride e trascina verso il basso chi vi anela.

Ma così facendo, il poeta fa torto a se stesso. Proprio l'infallibile intuito della sua disperazione è ciò che gli conferisce la dignità e l'importanza di cui tuttora gode presso di noi. L'assoluta sincerità che gli impedisce di adorare i Baal anche per un istante, in un'epoca senza dèi: ecco la sua grandezza. Il suo dandysmo, le sue pose non sono altro che smorfie del lottatore allo stremo delle forze. Chi penetra la figura di Baudelaire, si accorge fin dai primi versi che il suo dandysmo estetico non ha nulla in comune con l'atteggiamento degli artisti della forma, dei preparnassiani e parnassiani come Gautier e Leconte de Lisle. I *Fleurs du Mal* hanno un ben più ampio respiro. Baudelaire non può certo scomparire dietro la sua opera, ma rimane al centro di essa anche se abbiotto, anche se travestito e sublime. « C'est un livre consubstantiel à son auteur », tanto per citare ancora Montaigne. Come fu paradigmatico per tutta un'epoca, così diede a quell'epoca un nuovo stile poetico: fusione di toni bassi e spregevoli con il sublime; utilizzazione dell'orrido-realistico per la rappresentazione simbolica in una misura mai raggiunta in precedenza, anzi neppure immaginabile, e tanto meno nella poesia lirica. Per la prima volta, inoltre, troviamo in lui, già pienamente sviluppate, quelle sorprendenti associazioni, apparentemente senza un nesso, che Royère chiama *catachrèses*, grazie alle quali Brunetière attribuiva all'autore dei *Fleurs du Mal* « le génie de l'impropriété ». Già nel corso di questo studio ne abbiamo citate alcune; ad esempio: « Des cloches tout à coup sautent avec furie »; oppure: « La mort, planant

comme un soleil nouveau ». La violenza visionaria di queste associazioni è stata determinante per gli sviluppi successivi della poesia, sembrando esse l'espressione più perfetta tanto di una interiore anarchia quanto di un ordine nuovo ancora ignoto ma che cominciava a spuntare all'orizzonte. Questo poeta dalla personalità e dall'esistenza così singolari ha espresso in modo completo e del tutto nuovo le forme più comuni e concrete della vita di un'epoca da lui messa a nudo. Infatti, il suo stile non poggia sulla sua situazione personale e sulle sue personali esigenze; i fatti dimostrano che nella sua personalità estremamente complessa si è incarnata una situazione ben più generale ed una esigenza largamente condivisa. Ora che la crisi della nostra civiltà (una crisi al tempo del poeta ancora allo stato latente e intuita solo da pochissimi) si avvicina al punto decisivo, è possibile forse contare sull'eredità lasciataci dall'influsso di Baudelaire; ma le nuove generazioni, che vivono in un mondo talmente mutato da far pensare alla nascita imminente di un ordine nuovo, possono facilmente perdere il contatto con la sua problematica e con il suo atteggiamento.¹⁷ Peraltro, il significato storico dei *Fleurs du Mal* è ormai incontestabile. La figura umana che in essi viene alla luce è non meno indicativa sia del disgregarsi, sia, se vogliamo, del trasformarsi della tradizione europea di quanto non sia Ivàn Karamazov. Senza i *Fleurs du Mal* non è pensabile non soltanto la veste stilistica della lirica moderna ma neanche quella di altre forme letterarie del secolo da allora trascorso (ed è ormai quasi un secolo intero). Ritroviamo le tracce di Baudelaire in Gide, in Proust, in Joyce e Thomas Mann come pure in Rimbaud, in Mallarmé, in Rilke ed Eliot. Lo stile di Baudelaire, quella irripetibile mescolanza che abbiamo cercato di descrivere, è vivo come non mai.

Questo breve scritto non deve però chiudersi con una lode alle conquiste letterarie di Baudelaire. Meglio invece terminare con lo stesso motivo che ha aperto il discorso, ricordando cioè quanto terribili siano i *Fleurs du Mal*. L'orrore più tremendo, la più pro-

¹⁷ « Un état d'esprit auquel Baudelaire aura cessé de correspondre »: così dice E. Raynaud, *op. cit.*, p. 307.

fonda disperazione, vani quanto assurdi tentativi di stordirsi e di evadere: ecco l'essenza del loro contenuto. Mi pare perciò opportuno spendere qui una parola in difesa di alcuni critici, non certo tutti, che lo hanno compreso meglio di molti ammiratori del tempo e dei periodi successivi. Un'opera che esprime l'orrore viene capita meglio, nonostante la ribellione, dagli uomini che quest'orrore fa fremere nell'intimo, piuttosto che da chi non dà nulla di se stesso se non qualche esclamazione entusiastica sui prodotti dell'arte. Chi è preso dalla morsa dell'orrore non parla di « frisson nouveau », non grida: « bravo! », né si congratula con il poeta per la sua originalità. Persino l'ammirazione di un Flaubert è su un piano troppo estetico, benché sia ottimamente espressa.¹⁸ La naturalezza con cui molti critici posteriori (che giudicano l'opera da un punto di vista esclusivamente estetico) respingono sprezzantemente ogni altro genere di considerazione, ci sembra perlomeno inadatta all'argomento. Certo, Baudelaire non sarebbe stato della nostra opinione, essendo anch'egli contagiato da quell'idolatria dell'arte che lo pervadeva tutto, da quella stessa idolatria che ci tiene schiavi già da tanto tempo. Come è strano questo fenomeno! Un profeta di sventure che non attende dai suoi ascoltatori se non ammirazione per la sua arte. « Ponete mente almen com'io son bella »: così Dante conclude la sua canzone ai Motori del Terzo Cielo. Ma è lecito applicare queste stesse parole a poesie dal significato tanto attuale ed urgente e dalla bellezza tanto amara come i *Fleurs du Mal*?

¹⁸ Per definire lo stile di Baudelaire, Flaubert, come più tardi farà anche Taine, adoperò il termine « âpre » e scrive: « Vous chantez la chair sans l'aimer ». Oltre a quello contenuto in una lettera di Ange Pechméja, le parole di Flaubert sono senz'altro il migliore fra i giudizi espressi sul poeta dai contemporanei; accanto a quello di Flaubert vorrei porre il nome di J. J. Weiss, come esempio degli oppositori a lui contemporanei. Tali espressioni sono rintracciabili fra l'altro anche in Eugène Crépet, *Charles Baudelaire, Étude biographique, revue et mise à jour par Jacques Crépet*, Paris 1906 (Flaubert, p. 359, la lettera di Pechméja, p. 414, Taine, p. 432). Anche nella maggior parte delle edizioni critiche, però, si parla esaurientemente del processo contro i *Fleurs du Mal* e dell'accoglienza riservata dai contemporanei alla sua pubblicazione. La più completa raccolta dei giudizi critici è quella di Vergniol nella « Revue de Paris », agosto 1917.

Marcel Proust: Il romanzo del tempo perduto *

L'univers est vrai pour nous tous
et dissemblable pour chacun.

Proust

2

Marcel Proust, nato nel 1871, si presentò per la prima volta al pubblico negli anni Novanta; nel 1917 cominciò a diventare famoso, e alla sua morte, nel 1922, era uno dei grossi nomi della letteratura mondiale. La diffusione della sua opera, così vasta, complicata e resa difficile dall'inaudita preziosità del tessuto linguistico, è stata talmente rapida ed ampia da far pensare ad una specie di miracolo. Come sarebbe stato possibile, altrimenti, trovare in questa Europa inquieta centinaia di migliaia di persone pronte a leggere con entusiasmo tredici fitti volumi in cui si parla, attraverso molte pagine, di una conversazione vacua, di qualche albero, di un risveglio al mattino o del decorso interiore di un moto di gelosia, e ad apprezzare la personalissima varietà di sentimenti nascosta in ogni frase? Il fenomeno è tanto più strano se si pensa che molti di questi ammiratori sono degli stranieri, per i quali bisogna anche supporre la perfetta padronanza di una lingua estranea, una lingua che mantenendosi all'altezza di una grande tradizione è riuscita a ringiovanire con i propri mezzi tornando a una squisita fioritura. Le traduzioni, infatti, possono costituire, nel migliore dei casi, un aiuto per comprendere il testo, ma non potranno mai sostituirlo.¹

* "Marcel Proust. Der Roman von der verlorenen Zeit", pubblicato originariamente su « Die Neueren Sprachen » 35, 1927; ora in Erich Auerbach, *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Francke Verlag, Bern und München 1967.

¹ Questo saggio è stato scritto nel 1925. Nel frattempo era incominciato a uscire il quarto volume (*Le temps retrouvé*) sulla « Nouvelle Revue française ».

Il testo, ho detto. Infatti, il romanzo di Proust è un testo. Non solo è moderno, ma è divenuto “testualmente” immutabile, inconfondibile, come un famoso manoscritto. E nessun racconto dei secoli passati sembra essere stato così prepotentemente storico, così ricoperto dalla patina dell’antico, così definitivo ed irrevocabile, così mumificato ed eterno come questa descrizione della società parigina intorno al 1900 e del giovane malato ed intelligente che in essa si muove. È veramente così, nonostante che la cadenza nervosa, pedante e timidamente penetrante delle frasi sia qualcosa di altrettanto impareggiabilmente nuovo quanto la ricchezza della costruzione interna, e quantunque la concezione dell’opera non abbia d’altra parte in sé nulla di tipico e di universalmente valido: anzi, chi parla è una persona estremamente singolare, monomane, che soffre di ogni sorta di *tic* e di idee fisse. Ma questo non basta: ciò che questo “io” racconta è una sola idea fissa, un’unica visione, la cui esistenza empirica o la cui effettiva realtà possono essere sostenute con la stessa fondatezza ed autorevolezza, ad esempio, della realtà dell’Inferno nella *Commedia* dantesca. Ma nell’Inferno Dante e Virgilio sanno di un mondo dal quale vengono e di altri che contempleranno in futuro; perfino i dannati sono a conoscenza di una vita diversa dalla loro, e quasi ogni loro parola che esprima tormento o disperazione contiene la memore consapevolezza della terra come essenza benefica e liberatrice: come l’aria che entra dalla finestra aperta in una giornata fresca e serena. In Proust non vi è nulla di simile; strettamente ed ermeticamente chiuso in uno schema sociologico fradicio ma ancora in piedi, nella sfera di una capacità d’osservazione ipersensibile, coerente fino alla pazzia e terribilmente aberrante, il colossale romanzo si svolge fra i suoi pochi motivi ed avvenimenti come in una gabbia, senza vedere il mondo che scorre lì accanto né sentirne il rumore. È come se un malato di mente, rinchiuso in una camera arredata con gusto e ricchezza, fornisse una descrizione minuziosa e obiettiva, esatta fin nei particolari, di questa stanza e della propria attività in essa, e con pedantesca serietà presentasse le sue descrizioni come le sole cose importanti che accadano.

Non che Proust non avesse occhi né orecchie: li aveva, e così buo-

ni, che ognuno di noi potrebbe andare orgoglioso di possedere anche solo una piccola parte della straordinaria capacità ricettiva dei suoi sensi. Forse egli riusciva a tener lontano da sé ciò che non lo interessava; oppure, tutto quanto giungeva fino a lui veniva subito penetrato dall'intenso aroma del suo essere (tanto da perdere all'istante, come nella favola, il sapore solito e l'essenza familiare sí che nella sua gerla, persino un maiale diventava un prodotto della sua creatività); in ogni modo, nel suo libro il mondo terreno, che sembra pure esserne l'oggetto (un oggetto che noi credevamo di conoscere e che continuamente crediamo di ritrovare e ci sforziamo di identificare come in sogno) è fatto di una sostanza sconosciuta, inesplorata, di composizione misteriosa. Già di altri poeti sembrava si potesse dire la stessa cosa. Ma si trattava sempre di un fenomeno completamente diverso. Ad esempio, costoro proclamavano fin dall'inizio di essere dei poeti e di voler inventare qualcosa; oppure assumevano consapevolmente (e lo si poteva osservare) un determinato atteggiamento; oppure, con la loro esposizione violenta e clamorosa, trasformavano così radicalmente il mondo delle cose terrene, da farlo apparire troppo crudamente ed arbitrariamente distorto e di conseguenza lacunoso, incoerente o anche semplicemente insensato. Perciò noi rimanevamo sempre consapevoli dell'esistenza, accanto a quello, di un mondo più reale, il mondo vero. Non così in Proust. Il suo racconto è semplicissimo: si sforza sinceramente di rendere la realtà vera, completa e non teatrale. La sua monomania è così forte da far assumere al mondo una forma del tutto nuova, e senza alcun espediente esteriore: semplicemente ascoltando il proprio sentimento, e facendo di questo sentimento, del processo interiore che provoca l'impressione sensoriale, l'unica materia della narrazione. Come nessuno prima di lui, Proust spinge il sensualismo all'estrema, concreta veracità, e così accade che fenomeni da noi per abitudine disattesi, o osservati con sommaria attenzione, secondo un logoro schema di sensibilità analogizzante (ad esempio un vestito o una conversazione priva di contenuto), appaiano in lui sorprendentemente profondi e come rinati, nonostante o forse proprio a causa della loro evidente naturalezza, e raccolgano in sé l'intero contenuto dell'esistenza terrena.

A questo sensuoso assaporare le cose e a questo perfetto immergersi nel proprio sentire è stranamente ed anche indissolubilmente legata la cultura spirituale, l'intellettualismo e la maniera di pensare estremamente contorta che caratterizzano il narratore proustiano. La mentalità non solo è del tutto sorpassata, da anteguerra, e spesso quasi ridicola: è anche ristretta e meticolosa fino alla grettezza (cosa che, è vero, si è costretti a notare a malincuore solo in pochi momenti, quando ci si riesce a liberare dall'atmosfera del libro). Essa rispecchia l'ultima fioritura del tradizionale spirito borghese del secolo scorso; e come Saint-Simon, che Proust amava molto, testardamente proclamava legittimi l'incanto e al tempo stesso il fetore di una struttura sociale già in via di putrefazione, così questo parigino ricco e ipersensibile (parliamo sempre, s'intende, dell'io del romanzo, non di Proust), senza lasciarsi impressionare dal terremoto, impersona una concezione in linea di principio non diversa da quella di un Huysmans o di un Wilde. Essa è *fin-de-siècle*, impressionistica, decadente, egoistica, "dandistica" o qualsiasi altra orribile parola si voglia scegliere per indicare quel periodo. A questo, naturalmente, corrisponde anche la posizione sociale. L'io del romanzo appartiene per nascita ad una famiglia borghese famosa e privilegiata per le sue benemeritenze, per la sua ricchezza e per i possedimenti fondiari trasmessi per generazioni; il suo *charme* personale gli fa aprire tutte le porte, anche quelle delle grandi famiglie della nobiltà; tutti lo considerano un uomo privilegiato e fuori del comune. Ma le sue condizioni di salute sono tutt'altro che buone: soffre di angosce e disturbi nervosi d'ogni genere, non riesce né a svolgere un'attività né a prendere decisioni, ed è ipersensibile al punto da non essere in grado di uscire di casa, senza un motivo preciso, per intere settimane, pur continuando a proporselo. Tutt'altro che buono è pure il suo equilibrio morale. La raffinata spiritualità e la profonda eleganza del suo sentire, l'intuito capace di penetrare la personalità delle persone che lo circondano, il tatto ed il rispetto per le cose di famiglia, stanno in stridente contrasto con il suo egocentrismo, non meno perfettamente freddo, con le riserve mentali anche nei rapporti affettivi più profondi, con l'incapacità di aver fiducia, con la facoltà dell'osservazione fredda, più acuta del normale e tendente

a mettere in risalto il male in modo spesso meschino. Costui riesce ad amare solo ciò che non possiede o teme di perdere; non appena si convince che qualcuno gli appartiene saldamente, il possesso perde ogni attrattiva e la persona gli diventa indifferente. D'altra parte, accade di rado che non sia geloso: lo diventa per i motivi più insignificanti, e specialmente gli sembra sempre di intuire, in tutti gli uomini e le donne coi quali ha a che fare, deviazioni omosessuali. L'omosessualità è anzi oggetto del suo più grande interesse; qualcosa come un idolo o uno spauracchio intorno al quale il suo pensiero gira costantemente. In verità questo "io" non è né piacevole né interessante per chi appartenga ad un tempo ancora troppo vicino al suo. Ma ciò vale solo finché forzatamente (altrimenti infatti non è possibile) lo si considera come semplice oggetto della narrazione. Se invece lo si vede anche, e ciò è inevitabile, come narratore, tutto è subito diverso. Infatti la sua energia sensoriale e la sua veracità sono così grandi da fargli oltrepassare ampiamente i limiti del personaggio che rappresenta. Egli stesso dice una volta che in lui sono riunite molte persone, e questo è proprio uno dei rari passi nei quali è particolarmente chiara la superiorità di chi descrive sull'oggetto descritto, poiché vi affiora, breve e luminoso, il pathos segreto che sgorga dalle sorgenti della vita terrena. Una mattina è rimasto ancora a letto:

en tête à tête avec le petit personnage intérieur, salueur chantant du soleil et dont j'ai déjà parlé. De ceux qui composent notre individu, ce ne sont pas les plus apparents qui nous sont les plus essentiels. En moi, quand la maladie aura fini de les jeter l'un après l'autre par terre, il en restera encore deux ou trois qui auront la vie plus dure que les autres, notamment un certain philosophe qui n'est heureux que quand il a découvert, entre deux oeuvres, entre deux sensations, une partie commune. Mais le dernier de tous, je me suis quelquefois demandé, si ce ne serait pas le petit bonhomme fort semblable à un autre que l'opticien de Combray avait placé derrière sa vitrine pour indiquer le temps qu'il faisait et qui, ôtant son capuchon dès qu'il y avait du soleil, le remettait s'il allait pleuvoir. Ce petit bonhomme-là, je connais son égoïsme; je peux souffrir d'une crise d'étouffements que la venue seule de la pluie calmerait, lui ne s'en soucie pas et aux premières gouttes si impatiemment attendues, perdant sa gaieté, il rabat son capuchon avec mauvaise humeur. En revanche, je crois bien qu'à mon agonie, quand tous mes autres "moi" seront morts, s'il vient à briller un rayon de soleil tandis que je

pousserai mes derniers soupirs, le petit personnage barométrique se sentira bien aise, et ôtera son capuchon pour chanter: « Ah! Enfin il fait beau ».

Come questo personaggio interiore è fatto di materiale migliore ed infinitamente più tenace che non il corpo in cui abita e che giace nel letto tormentato dall'angoscia, così il narratore è infinitamente superiore al proprio io in quanto oggetto. L'io soffre e prova timore; il narratore invece, libero nel mondo, staccato dalla traballante ringhiera del tempo che scorre, profondamente immerso nel susseguirsi interiore delle sue sensazioni e nella melodia della loro espressione, percorre inviolato ed inviolabile una strada regale della quale noi non riusciamo ad intuire la meta ma i cui innumerevoli tornanti e panorami costituiscono essi stessi una meta: infatti sono già la purificazione e la liberazione a cui tende ogni processo storico, e che questo processo offre a chi lo sa comprendere in spirito di verità. Perciò al narratore è anche possibile un'impresa di cui tutta la generazione di Proust non era più capace: scoprire nella realtà delle cose il loro *humour*, senza strapparli a forza col sarcasmo e la caricatura. Da particolari quasi non notati ma essenziali, da quei personaggi così calati nella loro società, nella loro lingua, nei loro movimenti, nascono, incantevoli e pieni di autentica grazia, la loro gioia ed il loro lamento, il riso ed il pianto che ad essi convengono.

Potrei riempire pagine e pagine di citazioni; ma bisognerebbe conoscere bene la duchessa di Guermantes, la zia Léonie, Françoise, Charles, Bloch, Morel, Aimé e molti altri prima di apprezzare come si conviene una frase che parli di loro. È impossibile, infatti, presentarli in modo diverso da come Proust stesso ha fatto, o presentarli al lettore con qualche parola di descrizione, senza distruggere la loro ricchezza e quindi loro stessi. Accanto a questi, i personaggi dei grandi romanzi realistici dell'Ottocento sono soltanto delle figure caratteristiche, che qualcuno ha afferrato per un lembo qualsiasi della loro personalità, mettendo in evidenza solo quest'ultimo. Questo romanzo così privo di scopo ed apparentemente non costruito, non pretende da nessuno dei suoi personaggi un qualsiasi, eventuale gesto per indirizzare lo svolgimento dell'azione in una di-

rezione piuttosto che in un'altra, sicché li rende liberi di muoversi proprio nel modo adatto a loro. Quella necessaria limitazione che in Stendhal o in Flaubert (per tacere di altri) nasceva dalla costruzione, dal solido progetto pragmatico delle loro opere, in Proust viene eliminata. Così questo organismo pazzo, quasi botanico, cresce in modo del tutto autonomo: la mano del suo creatore quasi non si avverte. E se è vero che altri grandi poeti, disdegnando la descrizione e l'analisi, con poche parole hanno reso per secoli indimenticabile un carattere colto nell'ora della sua tragedia, è anche vero che questo atteggiamento, forse superiore, non è il più appropriato al romanzo. A confronto con l'opera di Proust, quasi tutti i romanzi che si conoscono sembrano dei semplici racconti. *La ricerca del tempo perduto* è una cronaca ricavata dal ricordo: nella quale la successione empirica del tempo è sostituita dal misterioso e spesso trascurato collegarsi degli avvenimenti, che il biografo dell'anima, guardando all'indietro e dentro di sé, sente come l'unica cosa vera. Gli avvenimenti passati non hanno più potere su di lui, ed egli non finge mai che quanto da tempo è accaduto non sia ancora accaduto, e che non sia ancora deciso quanto da tempo è deciso. Perciò non c'è tensione, non c'è acme drammatico, non c'è assalto e scontro, né susseguente soluzione e pacificazione. La cronaca della vita interiore scorre con armonia epica, poiché è soltanto ricordo e introspezione. È la vera epica dell'anima, la verità stessa, che qui irretisce il lettore in un dolce, lungo sogno in cui egli soffre molto, ma soffrendo gode anche la libertà e la pace; è il vero pathos del decorso delle cose terrene, quel pathos che sempre scorre, che mai si esaurisce, che costantemente ci opprime e costantemente ci sostiene.

Appendice

Epilegomena a Mimesis *

»

Dalla pubblicazione del libro sono passati più di sei anni. È apparso un gran numero di recensioni, tra le quali molte esaurienti e c'è da supporre che quasi tutte le considerazioni critiche cui *Mimesis* ha offerto lo spunto vi abbiano trovato espressione. Perciò vorrei dire qualcosa su alcune di esse. Solo su alcune, perché sarebbe impossibile apprezzare secondo il merito tutto ciò che d'istruttivo e interessante è stato offerto da tanti commentatori, per lo più ben informati e comprensivi. Ho scelto perciò i motivi che mi stavano più a cuore, sia perché ho da fare delle ammissioni, sia perché credo di dover difendere le mie vedute da ogni equivoco.

Che le obiezioni più consistenti contro la trama concettuale del libro sarebbero venute dalla filologia classica, me l'aspettavo. Infatti nel mio libro la letteratura antica è trattata per lo più come controprova: dovevo dimostrare, in conformità con l'impostazione del tema centrale, ciò che essa non possiede. L'unilateralità che ne è risultata e che può disturbare o addirittura offendere il lettore formatosi sulla filologia classica si poteva se mai mitigare, ma non evitare. Per mia soddisfazione, nelle due recensioni scritte da filologi classici, da Otto Regenbogen¹ e Ludwig Edelstein², le obiezioni

* "Epilegomena zu Mimesis", « Romanische Forschungen », 65, 1953, 1-18.

¹ "Mimesis. Eine Rezension", scritto dedicato ai membri della Svenska Klassikerförbundet... Motala 1949, 23 pp.

² « Modern Language Notes », giugno 1950, pp. 426-431.

sono formulate con molta comprensione e riguardo per lo scopo finale del libro.

Le due recensioni hanno molto in comune: entrambe cercano di confutare o di attenuare la mia visione dei limiti del realismo antico, adducono esempi contrari e polemizzano su un passo (*Mimesis* p. 40 sgg.) in cui parlo dei confini della storiografia classica. La recensione di Regenbogen, la piú esauriente delle due (e per me straordinariamente interessante), contiene, fra l'altro, una critica alla mia disamina di Omero e Agostino.³

A questo punto debbo ammettere che ai motivi della mancanza di tensioni e di secondi piani in Omero è stato dato nel primo capitolo troppo rilievo e che questo mio primo capitolo non mi soddisfa interamente. Con quello che Regenbogen dice, specie a pp. 12 e 13 della sua recensione, sono in piú punti d'accordo; inoltre, in questo primo capitolo si sarebbero dovuti trattare altri documenti letterari dell'antica Grecia (dello stesso Omero, di Eschilo, forse di Esiodo; anzi, forse si sarebbe dovuto includervi anche l'arte del VI secolo), in cui di tanto in tanto si manifesta qualcosa di affine al realismo esistenziale. Ma, in tal caso, il libro avrebbe acquistato per così dire una dimensione nuova, sconfinando nell'antichità piú remota. E questo mi spaventava. Per un istante considerai la possibilità di omettere il capitolo su Omero: per il mio scopo sarebbe bastato incominciare intorno alla nascita di Cristo.

Tuttavia, trovare un'introduzione comparabile, per chiarezza ed efficacia e quanto a formulazione dei problemi, col capitolo di Omero risultò impossibile; e così, ridotto un poco rispetto al primo abbozzo, l'ho lasciato dov'era. Mi parve giustificato dare rilievo a motivi importanti per il complesso del libro e che sono visti con esattezza anche se elaborati in modo unilaterale. E qui tengo a sottolineare espressamente l'unilateralità dell'esposizione, perché capitano sempre nuovi lettori che esaltano soprattutto il primo capitolo.

Forse nel secondo capitolo avrei dovuto anch'io rinunciare a trattare l'antica storiografia; forse sarebbe stato possibile aggirare que-

³ Non considererò ora le questioni relative ad Agostino, che sono già state trattate nel frattempo su questa rivista (pp. 64, 309 sgg.).

sto complesso di problemi. In un'impresa come il mio libro è bene limitarsi rigorosamente a quel che è lo stretto necessario per la trama concettuale; ed è sempre difficile, toccando un problema stratificato come quello della storiografia antica, scegliere espressioni capaci di caratterizzare bastevolmente la totalità dei fenomeni (e pensiamo ad Erodoto, Tucidide, Polibio e agli storici più tardi). Erodoto, per esempio, non può essere compreso nella mia terminologia (retorica e moralistica), neanche se si prende l'espressione "moralistico" nel mio senso specifico (contrario di "storico"). Ma altro non posso ammetterlo. Le mie opinioni sul divario fra storiografia antica e moderna rispetto alla formulazione dei problemi e alla formazione del concetto si sono consolidate nel decennio trascorso dalla redazione del capitolo su Petronio. Riprenderle in esame esulerebbe dall'ambito del saggio: *vita comite*, come usava dire un autore carolingio, vi ritornerò sopra. Voglio però far presente che non ho confrontato Tucidide o Tacito con storici dell'età moderna di ugual calibro (sarebbe del resto difficile trovarne), bensì con un moderno, anche se illustre, professore di storia, appunto per dimostrare come siano mutate le basi della formulazione dei problemi e della formazione dei concetti. E voglio anche far presente che la moderna speculazione storica, prospettivistica e "storicistica", ha raggiunto il pieno sviluppo da appena un secolo e mezzo. Infine voglio dire che la parola "limiti", riferita all'antica storiografia, non contiene alcun giudizio di valore negativo. Se mai il contrario. La unilateralità, la drammaticità, la plasticità e l'umanità che si realizzano limitando l'interesse a una stretta cerchia di persone che agiscono in modo concorde o discorde oggi sono impossibili.

Quanto alla "separazione degli stili" nella letteratura della tarda antichità ("postsocratica" per intenderci), mi sono sentito sicuro del fatto mio sin da principio; ma ho visto con soddisfazione le controprove che hanno addotto i filologi classici miei recensori. Edelstein cita l'affermazione di Aristofane secondo la quale anche lui, Aristofane, persegue scopi seri, e le analoghe parole di Platone, Cratino e Cicerone; porta ad esempio la commedia di mezzo e Menandro (è giustificabile escludere quest'ultimo dall'analisi del realismo?), parla della *Fabula Milesiaca*, di Teocrito ed Eronda (mai ho afferma-

to che questi fossero da escludere dalla categoria da me considerata per il motivo che scrivono in versi), del mimo e degli epigrammi, e più avanti ricorda anche l'*Economico* di Senofonte. Tali controprove si possono addurre solo quando si sia perduto di vista il mio concetto di realismo, e mi si attribuisca, di conseguenza, l'intenzione di definire tutto il realismo antico *vaudeville show* o *poking fun*, cosa che non volevo assolutamente fare e che non ho fatto. Io definisco serio, problematico o tragico il realismo a noi estraneo dell'antichità e lo pongo in aperto contrasto con quello "moralistico". Forse avrei fatto meglio a chiamarlo "realismo esistenziale", ma mi sono astenuto dall'usare un'espressione di sapore così attuale per un fenomeno del lontano passato; e ciò che intendevo si poteva dedurre, a mio parere, con inequivocabile, schiacciante, chiarezza dal passo su Pietro e dalla mia analisi del medesimo. Ma anche Regembogen cita Senofonte (l'*Economico* e le *Memorie socratiche*), nel quale la descrizione di una realtà quotidiana qualsiasi non ha assolutamente carattere comico o idillico. Crede Regembogen che questi esempi di realismo "serio" abbiano a che fare con i contenuti della tentazione di Pietro; che anticipino o anche soltanto preannuncino l'universale mutamento di rotta del gusto stilistico? Edelstein scrive, verso la fine della recensione: « Yet, in my opinion, it is not only the contrast, it is also the similarities (between ancient and modern concepts) that need to be emphasized ». Certamente. So benissimo con quale fondatezza si può considerare il primo cristianesimo come un prodotto della tarda antichità. Ho letto molti importanti lavori scritti secondo questo angolo visuale e ho imparato qualcosa. Anche in *Mimesis* ho tenuto conto in parte esplicitamente, in parte implicitamente, di questa concezione. Ma il compito che il mio argomento mi poneva era un altro: non avevo da illustrare il passaggio, ma il capovolgimento.

Solo molto più tardi, sei anni dopo la comparsa del libro, E.R. Curtius ha dato alle stampe le sue obiezioni. Egli scorge nel libro un edificio didattico da cui estrae alcune tesi che vuole confutare. Ma il libro non è un edificio didattico: vuole soltanto presentare un modo di vedere, e i pensieri e le concezioni, molto elastici, che lo

tengono insieme non si possono concentrare e confutare in singole frasi isolate. Sull'argomento ritornerò più tardi. Per ora voglio solo prendere in esame le confutazioni di Curtius. Questi considera tesi del libro la teoria della separazione e della mescolanza degli stili (che si fonda a sua volta sulla concezione dei tre stili, propria dell'antichità) e la teoria della visione figurale della realtà, propria della tarda antichità cristiana e del Medioevo.

La teoria dei tre stili è da lui trattata in « Rom. For. » (64, 1952, pp. 57 sgg.⁴). Curtius incomincia con l'enumerazione delle dotte definizioni sistematiche sui tipi di stile giunti fino a noi, dalla *Rhetorica* di Erennio a Meinhard di Bamberg (XI secolo), per arrivare alla conclusione che « la norma antica della separazione degli stili non è né così unitaria né così assoluta come vuol far apparire A. ». La collazione delle definizioni dotte è utile⁵, ma non rappresenta alcun contributo alla critica di *Mimesis*. *Mimesis* è un tentativo di storia della cosa stessa, e non è una storia delle sue definizioni; scrivere una simile storia con i mezzi a disposizione ad Istanbul sarebbe stato proprio impossibile. La coppia concettuale separazione-mescolanza di stili è uno dei temi del mio libro e ha per tutti i suoi venti capitoli, dalla *Genesi* a Virginia Woolf, sempre lo stesso significato. Non si adegua quindi all'evoluzione delle definizioni dotte, e non

⁴ Quel che vi si dice occasionalmente sulle questioni trattate anche da Edelstein e Regenbogen, non sarà qui ripreso. Che l'« agreste, serio e spassionato » Esiodo non abbia nulla a che fare col realismo dei *Vangeli* è chiarissimo. E solo di questo si tratta, non di parole variamente interpretabili e sciolte dal contesto.

⁵ Alcune osservazioni in proposito: devo un cenno alla teoria dei tre stili (specificamente poetica e da considerarsi fonte di Orazio) di Eracleide del Ponto (Filodemo), esposta da Chr. Jensen (« SB », Berlino 1936, pp. 292 sgg., sui tre stili, pp. 304 sgg), lavoro significativo, segnalatomi da C. stesso (« Eur. Lit. », 439, nota 3).

Il *prepon* non compare per la prima volta in Teofrasto, ma in Aristotele (*Rhet.* III, 2, 1404 b).

“Buon gusto” e “grazia” sono due traduzioni certo troppo generiche di *elegantia* e *munditia* in Cicerone, *Orator* 79; si tratta di pulizia di stile in senso puristico, come si deduce anche dal seguito: *sermo purus erit et latinus*. Cfr. Quintiliano VIII, 3, 87 e anche molti passi dello stesso Cicerone, per es. quello posteriormente citato da C., *De opt. gen. or.* 4. Sul significato di *elegantia* vedi George Lincoln Hendrickson, “The Origin of Meaning of the Ancient Characters of Style”, « Amer. Journal of Philology » XXVI (1905), 249-290; su *elegantia*, cfr. *ibidem*, 263-64. Su certi dati medievali spero di ritornare in seguito.

Per procedere con metodo, ci sarebbe ancora da notare che una raccolta di definizioni retoriche è un modo un poco univoco di chiarire la realtà. Solo con lo studio di termini come, per es., *altus*, *gravis*, *sublimis*, *suavis*, *dulcis*, *subtilis*, *planus*, *tenuis*, *privatus*, *humilis*, *remissus*, *pedester*, *comicus*, ecc., che ora può esser condotto con l'ausilio del *Thesaurus*, ci si può fare un'idea dei concetti veramente vitali.

è che la versione scritta del pensiero da me elaborato intorno al 1940. In particolare, il concetto di realismo che si trova in *Mimesis* ricorre prima di questa data raramente e più tardi è stato trattato in un altro contesto. Con le espressioni: « serietà e facezia nel Medioevo » e « umorismo da cucina », non ha nulla a che fare. Del resto, nelle definizioni dotte dei tre stili a noi pervenute dall'antichità e riferentesi per lo più all'oratoria, di realismo si parla ben poco.

Ben altro problema è se la mia coppia di concetti abbracci la tradizione; se sia utilizzabile; se la separazione degli stili sia un elemento tipico del gusto stilistico degli antichi. Nelle due ultime pagine del suo saggio (e già nella nota 3 di p. 60) C. cerca di contestare anche questo. E afferma che:

1. Io avrei sostenuto che la commedia antica venne attribuita allo stile umile.⁶ E a sostenere tale tesi mi sarei lasciato indurre dalle affermazioni di Dante nel *De Vulg. El.* II, 4 e nelle *Epist.* X, 10. Ma questa teoria, come Paget Toynbee ha dimostrato (*Dante Studies and Researches*, p. 103), compare per la prima volta presso Ugucione da Pisa (intorno al 1200).

2. Secondo me i teorici antichi avrebbero creduto in una consapevole rispondenza fra i tipi di stile e i generi letterari, e ciò sarebbe naturalmente un errore. Cicerone all'inizio di *De optimo genere oratorum* respinge l'equiparazione tra tipi di stile e generi letterari. Mentre fra i generi letterari, secondo Cicerone, non ci dovrebbe essere comunicazione, fra i tipi di stile non può non esservi. C. cita letteralmente: *oratorem genere non divido, optimum enim quaero*. E questo, secondo lui, è un espresso rifiuto della separazione degli stili. E Quintiliano riprodurrebbe fedelmente (X, 3, 22) il ragionamento di Cicerone.

Non ho nessuna "tesi" sulla collocazione dei generi letterari a determinati livelli. Ma in realtà la tragedia viene regolarmente at-

⁶ Come testimone, dice C. con ironia ma in modo inesatto, avrei addotto Montaigne. Non sarebbe stato poi così sbagliato, se l'avessi fatto. Montaigne si muoveva sulla strada dei romani.

tribuita allo stile elevato⁷ e la commedia, a seconda del suo carattere, allo stile medio o umile⁸, e questo ancora in Boileau (e del resto anche in Dante, *De Vulg. El.*, passim). Paget Toynbee si guarda dall'affermare che la caratterizzazione della commedia compaia per la prima volta presso Uguccione e si contenta di indicare Uguccione come diretta fonte di Dante. A. Ph. McMahon, citato da C. per ragioni che ignoro, adduce addirittura fonti più antiche a cui avrebbe attinto Uguccione: Papias e Isidoro (*Harvard Studies in Class. Phil.* XL, p. 40). È difficile capire come l'autore dell'opera *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* possa credere che Uguccione (o un altro autore medievale di cui Uguccione avrebbe potuto valersi) abbia formulato una nuova definizione della commedia. La definizione di Uguccione e di Dante deriva in ultima analisi da una delle più antiche tra quelle a noi note che ha esercitato un'influenza assai più vasta di tutte: la definizione di Teofrasto. Nelle glosse di Placido (V-VI secolo, *Corp. Gloss. lat.* V, 56) essa è sviluppata come segue: *Comoedia est quae res privatarum et humilium personarum comprehendit, non tam alto ut tragoedia stilo, sed mediocri et dulci*. Sebbene le parole *humilium et privatarum* si riferiscano allo stile umile, questa glossa ascrive tuttavia la commedia allo stile medio, soprattutto a motivo di Menandro e Terenzio. Essenziale e permanente è invece la discordanza circa il livello della tragedia. Uno scolio di Terenzio (*Scholium Terentiana*, ed. Schlee, 163, 12) ascrive la commedia allo stile umile: *Comoedia villanus cantus, ut qui sit affinis cotidianae locutioni*. Si osservi la concordanza fra Uguccione e Dante: si tratta proprio di un *topos* della tarda antichità⁹! E perché C. respinge il passo di Orazio *ad Pis.*, 93 sgg., che è la vera fonte di Dante, da lui stesso citata? Perché esso lega la *lexis* al *prepon*. Dalle sue più remote origini, da Aristotele in poi,

⁷ C. si ricorda forse ancora del passo da lui citato (« Eur. Lit. » 420) e desunto da Wilhelm Schmid, *Gesch. d. griech. Lit.* I, 2, 1934, 85.

⁸ La posizione speciale della vecchia commedia (aristofanea) nella teoria antica, per la quale C. cita Quintiliano X, I, 65, è un tema che mi occupa da lungo tempo, perché figura nella critica dantesca dal XVI al XVIII secolo; anche nel Vico. Ma in *Mimesis* non c'era spazio per trattarne.

⁹ Una scelta di altre testimonianze poco citate: Seneca, *Epist.* 100, 10; *Commento donatiano a Terenzio*, ed Wessner, passim, per es. *Ad.* 638, *Hec.* 611; *Anthol. Lat.* *Buecheler-Riese* I, 2, 664 e 664 a; analogamente Ausonio 367, 2, 3.

il *prepon* è il fondamento della teoria dei tipi di stile.

Questo è il nocciolo della discussione. Io non ho mai sostenuto l'esistenza di un preciso legame fra generi letterari e tipi di stile; tranne che per la tragedia, per il poema epico nello stile di Virgilio e Lucano e, d'altro canto, per le diverse forme di realismo umile, la gerarchia è oscillante. Ma sostengo la separazione degli stili, che si fonda sul *prepon*: a una gerarchia di oggetti corrisponde una gerarchia di possibilità espressive. Ogni infrazione a questa norma è *cacozelia*.

La dura polemica di Curtius contro questa banale e consueta norma della filologia classica nasce da un equivoco sui testi. Curtius scambia infatti la mescolanza dei tipi di stile o di livelli con la pretesa di Cicerone che l'oratore ideale li abbia a possedere tutti, come si legge nei passi citati di Cicerone e Quintiliano, dove non v'è però traccia di rifiuto della separazione degli stili. Il fatto che Cicerone pretenda il dominio di tutti i livelli soltanto dall'oratore e non dallo scrittore ha un nesso molto debole con il tema trattato da *Mimesis* (la separazione fra stile elevato e realismo quotidiano). Ciononostante, voglio riportare brevemente il pensiero di Cicerone. Cicerone riteneva (e ciò corrispondeva alla situazione reale) che vi fossero generi letterari in cui predominasse in assoluto un certo livello; e cioè da un lato la tragedia o il poema, dall'altro la commedia.¹⁰ In ciascuno di questi generi si sarebbe distinto, per così dire specializzato, questo o quel poeta (Cicerone nomina Omero e Menandro). Invece, in un'arringa di tribunale o in un discorso politico succederebbe di usare diversi livelli; s'intende non simultaneamente, ma uno dopo l'altro, a seconda dell'effetto desiderato, (*docere, delectare, commovere*). Mai Cicerone o Quintiliano hanno insegnato che nello stile elevato si debba illustrare una situazione (*docere*) o che nello stile realistico-umile si debba eccitare ed entusiasmare l'uditorio. Ciò avrebbe significato infatti un rifiuto della separazione degli stili nell'oratoria, che a loro sarebbe sembrata *cacozelia* e *tapeinosis*. Del resto, un'autorità ben maggiore di Cicerone e Quintiliano esigeva dal poeta quello che entrambi

¹⁰ Qui Cicerone (e in modo simile Quintiliano) dà una precisa formulazione della separazione degli stili: *in tragoedia comicum vitiosum est, et in comoedia turpe tragicum*.

esigevano dall'oratore. Alla fine del *Convito*, Platone racconta che all'alba, in mezzo ai dormienti, Socrate dichiarò ad Agatone e Aristofane, i quali avevano continuato a bere con lui ma erano già quasi addormentati, che la stessa persona deve essere capace di scrivere tragedie e commedie.

Credo dunque che ci si possa affidare alla mia concezione dell'antica divisione degli stili senza timore di essere condotti fuori strada. Non è avventata.

La seconda delle mie "tesi", quella sulla figuralità della visione cristiana della realtà, C. l'ha « confutata » (così dice) con poche parole, in un altro passo. Il rifiuto diretto del mio saggio *Figura* (apparso in « Archiv. Roman. » XXII, 1938, e ristampato in *Neue Dantestudien*, Istanbul 1944¹¹), si trova, in forma effettivamente piuttosto brusca, in una nota a pie' di pagina del suo lavoro su Gröber (ZRPPh 67, pp. 276-77) e consiste, in sostanza, in un elenco di titoli di libri e di articoli; secondo C. io non avrei preso in considerazione i risultati della ricerca contenuti in questi scritti: se lo facessi, la mia tesi diventerebbe discutibile. I lavori enumerati, tra cui si trovano solo due delle ricerche teologiche sulla tipologia, fatte così numerose negli ultimi tempi (quelle di Daniélou e Bultmann), sono apparsi tutti molto tempo dopo *Figura*, e i due lavori specialistici ben quattro anni dopo *Mimesis*; inoltre, a Istanbul non mi sarebbero stati accessibili.¹² Stupefacente è anche che C. citi fra le testimonianze a mio sfavore¹³ lo studio di Bultmann (*Ursprung und Sinn der Typologie als hermeneutischer Methode*, in « Pro Regno et Sanctuario », Nijkerk, pp. 89 sgg., e in « Theol. Literaturzeitung », 1950, pp. 205 sgg.), che si richiama ai miei la-

¹¹ Ora in Erich Auerbach, *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Francke Verlag, Bern und München 1967. [N.d.T.]

¹² Cfr. *Mimesis* 497. I lavori su *figura* e *passio* potei scriverli perché in una soffitta-biblioteca del convento domenicano di San Pietro di Galata esisteva un'edizione completa della *Patrologia* del Migne. La biblioteca del convento non era pubblica, ma il delegato apostolico, Monsignor Roncalli (ora nunzio a Parigi e cardinale), ebbe la bontà di permettermi di usarla.

¹³ Cfr., per menzionare anche una posizione cattolica, William F. Lynch in « Thought » (New York) 25, 1951, 44-47. Con Bultmann sono in contatto da più di due decenni, con la sola interruzione della guerra. Ai suoi suggerimenti, come pure, di recente, a quelli di Erich Dinkler, debbo moltissimo.

vori. Ma quel che piú importa, gli scritti teologici ricordati da C. e altri scritti teologici piú recenti sulla tipologia non mi danno alcun motivo di modificare in modo essenziale le mie concezioni.¹⁴ Se non altro perché la stragrande maggioranza di essi tratta questioni molto particolari, relative alle fonti e ad epoche limitate, mentre i miei tentativi si basano su una raccolta di motivi, che, da me iniziata diciassette anni fa, va da Paolo al XVII secolo.

Ciò che C. intenda per allegoresi tipologica, sulla quale avrei mancato d'informarmi, è impossibile stabilire; l'allegoresi tipologica è infatti l'oggetto delle mie ricerche. Si chiami così o si chiami interpretazione figurale, poco importa. La mia terminologia originaria si è formata in modo naturale; ha cioè per punto di partenza una storia semantica della parola *figura*. In quella sede mi sono diffuso anche sull'oscillare della terminologia nella tarda antichità e nel Medioevo. La terminologia da me dapprima preferita è così pratica ed è vissuta così a lungo nella tradizione, che nel secondo volume degli *Indices* del Migne si trovano ancora separati un *Index figurarum* e un *Index de allegoriis*. Ma il problema non sono le espressioni, ammesso che si operi una netta distinzione fra metodo interpretativo astratto-allegorico e metodo realprofetico.

Che io generalizzi oltre il dovuto il significato del principio figu-

¹⁴ Colgo l'occasione per comunicare ai lettori di « Rom. Forsch. », per lo piú ignoranti di teologia, i punti della mia trattazione che potrebbero dare adito a controversie. Si riferiscono entrambi all'età paleocristiana.

I. Nella mia rappresentazione degli inizi della tipologia cristiana, alla funzione di Paolo ho dato forse eccessivo rilievo. Nel Medioevo, a dire il vero, si era della mia opinione. Cfr. rappresentazioni come quella ad es. di un capitello di Vézelay, "St. Paul grinding the Corn of the Doctrine of the Prophets in his Mill", in Joan Evans, *Cluniac Art of the Romanesque Period*, 1950, fig. 175 b. La stessa rappresentazione fece dipingere Sigeri su una finestra di San Dionigi, apponendovi i versi seguenti (E. Panofsky, *Abbot Suger*, Princeton, New Jersey, 1946, 72 sgg.):

*Tollis agendo molam de furfure, Paule, farinam.
Mosaicae legis intima nota facis.
Fit de tot granis verus sine furfure panis,
Perpetuusque cibus noster et angelicus.*

Sulla stessa finestra troviamo una rappresentazione in cui dal volto di Mosé è stato strappato il velo, con questo distico:

*Quod Moyses velat, Christi doctrina revelat;
Denudant legem, qui spoliant Moysen.*

II. In recenti lavori specialistici troviamo poi la tendenza ad attribuire ad Origene una parte significativa nella tipologia, mentre io l'ho annoverato fra gli interpreti astratto-allegorici. È un problema decisivo per il concetto di tipologia. Io continuo a credere di aver ragione, ma debbo lasciare ai teologi il compito di chiarire il problema.

rale o tipologico è un rimprovero che mi è stato spesso rivolto. Mai, però, ad eccezione di C., da medievalisti o da teologi storici. Peccato che C. si sia occupato poco di questo tema; medievalisti del suo rango, ma ormai appartenenti al passato, avevano una grande esperienza in materia, e non parlo solo di liturgisti e innologi, bensì anche di uomini come Burdach o Strecker, le cui note alle poesie di Gautier e di Chatillon sono una miniera di informazioni tipologiche. Tra i contemporanei potremmo nominare, oltre ad alcuni storici dell'arte, E. Kantorowicz. L'incidenza della tipologia è per la struttura medievale dell'espressione un fenomeno certo altrettanto importante e costante della sopravvivenza dei *topoi* formali e di contenuto della retorica antica; in me si è andata sempre più rafforzando la convinzione, peraltro confortata da discussioni con esperti, che la tipologia sia il vero elemento vitale della poesia biblica e innica o addirittura di tutta la letteratura cristiana della tarda antichità e del Medioevo, e talvolta anche oltre.

Perfino politicamente, impiegata com'era a motivare e a respingere pretese di sovranità, la tipologia ebbe per diversi secoli una parte assai significativa. Nei suoi sintetici studi sul Medioevo, trattandosi di un tema così imponente, C. ha ragione di limitarsi ai punti di vista che più lo interessano; non si deve però dimenticare che il problema dell'allegoria (nel senso più lato) è stato trascurato o trattato inadeguatamente. A questo proposito ho affermato che la tesi di C., secondo cui Agostino nel suo studio del testo sacro resta fedele al metodo antiquario-dilettantesco e allegorico-sofisticheggiante applicato da Macrobio a Cicerone e Virgilio (« Eur. Lit. » p. 81), disorienta ed è sostanzialmente errata. D'altro canto C. si richiama al quinto capitolo della terza parte del libro su Agostino di Marrou, capitolo che s'intitola "La Bible et les lettrés de la décadence". Ma sull'esegesi di Agostino ci informa meglio Agostino che Marrou, giacché quest'ultimo fu spinto dalla sua stessa impostazione del problema a dare eccessivo rilievo all'influenza esercitata sul primo dal sapere della tarda antichità, influenza in sé indiscutibile. Ma nemmeno nel suo libro, che è importante ma unilaterale e non sempre perspicace, Marrou ha e avrebbe mai dato una formulazione come quella di C. Più tardi egli ha pubblicato un'appendice al libro, inti-

tolata "Retractatio" (Parigi 1949). A p. 646 di questa appendice leggiamo: « S'il est un chapitre dont je déplore aujourd'hui l'insuffisance, c'est bien celui que j'ai osé intituler "La Bible et les lettrés de la décadence" ».

Alcuni recensori hanno attribuito al libro, lodando o criticando, tendenze cui sono affatto estraneo: il metodo, dicono, è sociologico, anzi, di tendenza socialista; il libro è troppo concentrato sul Medio-evo. Ma si è detto anche il contrario: che è antimedievale e anticristiano; che è favorevole alle letterature romanze, anzi pro-francesi, trascura il tedesco ed è ingiusto con la letteratura tedesca. Ci sono stati però anche lettori patriottici che si sono congratulati con me per la mia osservazione che l'elemento tragico nello *Hildebrandslied* e nel *Nibelungenlied* è più profondo che nella *Chanson de Roland*. Dal primo paragrafo del capitolo sulla *Chanson de Roland* un recensore ha tratto lo spunto per dichiarare che io sono un pacifista illuminato.

Esaminerò uno solo di questi problemi, e cioè il rapporto del libro con la letteratura e la cultura medievali, soprattutto perché ciò mi offre l'occasione di dissipare un malinteso. La storia del mondo vuole che nella mia posizione sia quasi impossibile esprimersi senza offendere i sentimenti di qualcuno; ma voglio provarmici.

Il prevalere dell'elemento romanzo in *Mimesis* non si spiega con la circostanza che io sono un romanista, bensì col fatto che in quasi tutte le epoche le letterature romanze sono più rappresentative per l'Europa della letteratura tedesca. La Francia ebbe il primo posto assoluto nel XII e nel XIII secolo; la funzione guida passò nel XIV e nel XV secolo all'Italia, per ritornare alla Francia nel XVII e rimanerle per quasi tutto il XVII e ancora in parte nel XIX, a causa della nascita e dello sviluppo del realismo moderno (e della pittura). Sarebbe del tutto sbagliato scorgere nella mia scelta preferenze e avversioni di principio, e altrettanto sbagliato vedere, nel rammarico e nelle critiche che qua e là manifesto su certi limiti d'orizzonte nella letteratura tedesca del IX secolo, estraneità o avversione. Sarebbe più esatto il contrario. La critica scaturisce dal rimpianto per

le possibilità, non sfruttate, di dare alla storia europea un altro corso. I grandi romanzieri francesi hanno importanza decisiva per l'impostazione di *Mimesis*, perché grande è la mia ammirazione per loro. Ma per diletto e riposo leggo preferibilmente Goethe, Stifter e Keller.

È stato detto che ho ricavato la mia categoria della mescolanza degli stili dal realismo francese moderno, come si può difatti dedurre dal mio "Nachwort" a *Mimesis*. Ma la collocazione del medesimo induce a errori cronologici.

Il motivo della frattura stilistica mi si è chiarito alla luce della storia di Cristo in occasione dei miei studi danteschi negli anni Venti; lo si trova in *Dante als Dichter der irdischen Welt*¹⁵ (apparso alla fine del 1928, pp. 18-23). Subito dopo la comparsa di questo libro cominciai a insegnare a Marburg e l'attività didattica mi ricondusse al francese, che durante i miei anni di biblioteca, occupati da Vico e Dante, avevo abbastanza trascurato. Preparando un corso, appunto a Marburg, mi venne l'idea che si potesse rappresentare il principio del realismo moderno in maniera corrispondente; e tale figurò poi in due articoli apparsi nel 1933 e nel 1937.¹⁶

La questione però ha un altro aspetto ancora: *Mimesis* cerca di abbracciare tutta l'Europa ma è, non soltanto a motivo della lingua, un libro tedesco. Chi conosca un pochino la struttura delle materie umanistiche nei diversi paesi, lo nota subito. È nato dai motivi e dai metodi della *Geistesgeschichte* e della filologia tedesca; non sarebbe collocabile in nessun'altra tradizione fuorché in quella del romanticismo tedesco e di Hegel; non sarebbe mai stato scritto senza gli influssi da me recepiti in gioventù in Germania.¹⁷

¹⁵ Tradotto in italiano col titolo "Dante poeta del mondo terreno" nel volume *Studi su Dante*, Milano 1963. [N.d.T.]

¹⁶ "Romantik und Realismus" in « Neue Jahrb. f. Wissenschaft und Jugendbildung » 9, pp. 143 sgg., e "Über die ernste Nachahmung des Alltäglichen" in « Travaux du Séminaire de Philol. Romane », Istanbul, I, 262 sgg.

¹⁷ Una recensione ostile e anche poco lusinghiera s'inizia con l'affermazione che *Mimesis* è stato molto discusso e lodato soprattutto all'estero. Ciò produce un'impressione sbagliata. Delle recensioni e delle prese di posizione esaurienti, che ho visto finora, più della metà è apparsa in Germania o nella Svizzera tedesca; delle altre, straniere, quasi la metà (uscita per lo più in USA) è dovuta a persone che hanno trascorso la giovinezza o si sono formate in Germania. Le restanti sono distribuite in Scandinavia, Olanda, Belgio, area linguistica spagnola e Turchia. Dalla Francia mi è pervenuto solo qualche giudizio, dall'Inghilterra nulla.

Spesso si è detto che la mia elaborazione concettuale non è univoca, e che le espressioni da me usate per categorie ordinarie richiederebbero una definizione più nitida. È vero che non definisco questi termini, anzi, che nell'usarli non sono affatto coerente. Ma lo faccio con intenzione e con metodo. Il mio sforzo interpretativo è teso al particolare e al concreto. L'universale, invece, con cui si confrontano, collazionano o delimitano i fenomeni, dovrebbe essere elastico e duttile; dovrebbe, fin dove è possibile, adattarsi al particolare considerato. Talvolta, infatti, si può capire soltanto dal contesto. Identità e rigorosa normatività nella *Geistesgeschichte* non esistono, e concetti astrattamente riassuntivi falsano e distruggono i fenomeni. L'azione ordinativa deve procedere in modo da lasciar vivere il fenomeno individuale nella sua piena espansione. Potendo, non avrei addirittura usato espressioni generali, bensì suggerito l'idea al lettore mediante la pura e semplice rappresentazione di una serie di particolari. Ma non era possibile. Allora presi alcune espressioni molto correnti come realismo e moralismo e, costretto dal mio oggetto, ne introdussi altre due meno usate: separazione di stili, mescolanza di stili. Che tutti, ma specialmente quelli molto correnti, dicano tutto e nulla, lo sapevo benissimo; solo dal contesto e cioè dal contesto relativo, dovevano trarre il loro significato. Evidentemente non mi è sempre riuscito. Quasi tutti gli equivoci sono scaturiti appunto dalla possibilità offerta al lettore di liberare uno schema concettuale dal contesto e di tenersi stretto a quello; così, per addurre un esempio non ancora usato, egli mi può obiettare di trovare la *Phèdre* più realistica di *Madame Bovary*. Un buon scrittore deve esprimersi in modo tale che dal testo risulti proprio ciò che egli voleva affermare. Non è facile. Una volta credevo che si potessero inventare parole e nessi capaci di rendere, con più esattezza dei consueti, quanto vi è di generale in ciò che è storicamente spirituale, e ho provato con "volgarspiritualismo", "dialettica del sentimento" (Voßler) e "imitazione impegnata del quotidiano". Ma ciò conduce soltanto a nuovi equivoci e suona inoltre presuntuoso e pedante. È nella natura stessa del nostro oggetto che i nostri concetti generali siano difficili a circoscriversi e indefinibili. Il loro valore (il valore di concetti come classicismo, rinascimento, manie-

rismo, realismo, simbolismo, ecc., che all'origine indicano per lo più epoche o gruppi letterari, ma che sono applicabili anche al di fuori di essi) consiste dunque nella capacità di evocare nel lettore o nell'ascoltatore una serie di rappresentazioni che l'aiutino a capire ciò che si vuol dire nel contesto considerato. Esatti non sono. I tentativi di definirli o anche soltanto di raccogliere le caratteristiche di ognuno in modo completo e ineccepibile non possono condurre mai al risultato desiderato; anche se tali tentativi sono spesso interessanti perché qualcuno porta nella discussione un nuovo punto di vista e contribuisce così ad arricchire le nostre concezioni. Bisogna guardarsi, mi pare, dal prendere a modello le scienze esatte: la nostra esattezza si riferisce al particolare. Il progresso delle scienze storiche umanistiche negli ultimi due secoli consiste, oltre che nello sfruttamento di nuovo materiale e in un grande affinamento dei metodi della ricerca singola, soprattutto nel formarsi di un giudizio in prospettiva, che permette di attribuire alle diverse epoche e culture i presupposti e i modi di vedere loro propri, di impegnarsi al massimo nella scoperta dei medesimi e di respingere come antistorico e dilettantesco ogni giudizio assoluto, recepito dall'esterno, sui fenomeni. Questo prospettivismo storico nacque con i critici preromantici e romantici e da allora, penetrando in un gran numero di sviluppi, influssi, relazioni (prima sconosciuti o non considerati), si è molto affinato e si è configurato in modo sempre più complesso. È impossibile abbracciare gli aspetti in vario modo intrecciati con una sintesi che sacrifica gli oggetti a un sistema classificatorio fondato su concetti ordinativi fissi ed esatti.

Un'altra obiezione al mio lavoro è che la mia esposizione è troppo legata al tempo e troppo condizionata dal presente. Anche questo era nelle intenzioni. Ho cercato di rendermi familiari i molti argomenti e periodi trattati in *Mimesis*. Con la precisa volontà di spendere tempo, non mi sono limitato a studiare i fenomeni che riguardavano direttamente lo scopo del libro, ma con le mie letture ho spaziato molto al di là, in svariati periodi. Alla fine però mi sono chiesto: come si presenta il contesto europeo? Ormai nessuno può contemplare questo contesto se non dal punto di vista dell'oggi, un

oggi determinato da origine, storia, cultura personali dell'osservatore. È meglio essere legati al tempo coscientemente piuttosto che inconsapevolmente. In molti scritti eruditi s'incontra un genere di obbiettività in cui, senza che l'autore ne abbia la minima coscienza, da ogni parola, da ogni fiore retorico, da ogni giro di frase parlano moderni giudizi e pregiudizi (spesso neppure di oggi, bensì di ieri e di ierlaltro). *Mimesis* è coscientemente un libro scritto da una determinata persona, in una determinata situazione, all'inizio degli anni Quaranta.

Prefazione a
*Vier Untersuchungen zur Geschichte
der französischen Bildung* *

In questo volumetto ho riunito i miei saggi sulla storia della letteratura francese moderna che non sono comparsi nei capitoli più recenti del mio libro *Mimesis*. Due dei saggi, quelli su Pascal e Baudelaire, sono inediti per il mondo di lingua tedesca. È bensì vero che il saggio sulla teoria politica di Pascal è stato stampato in una versione simile all'attuale in tedesco e in turco nella rivista turca « Felsefe Arkivi » (1946), ma è molto probabile che questa pubblicazione non abbia in pratica raggiunto il lettore dell'Europa centrale. Lo studio su "La Cour et la Ville" è stato pubblicato nel 1933 sui « Münchner Romanistische Arbeiten » come fascicolo separato con il titolo: "Das französische Publikum des 17 Jahrhunderts" (Il pubblico francese del XVII secolo). Esso è stato tuttavia notevolmente modificato, in quanto vi è stato inserito materiale nuovo e ne è stata eliminata la conclusione, la cui impostazione esistenzialistica mi appare ora parziale e non del tutto pertinente. Il saggio su Paul-Louis Courier, uno dei miei primi tentativi in questo campo, viene ripreso, quasi senza modificazioni, dalla « Deutsche

* Nelle *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung* (Quattro ricerche sulla storia della cultura francese) un volumetto uscito a Berna nel 1951 presso la Francke Verlag, A. aveva raccolto quattro saggi: *La cour et la ville*, *Sulla teoria politica di Pascal*, *Paul-Louis Courier* e *Les Fleurs du Mal di Baudelaire ed il sublime*, due dei quali (*Sulla teoria politica di Pascal* e *Les Fleurs du Mal di Baudelaire ed il sublime*) sono stati successivamente inseriti nel volume postumo *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Francke Verlag, Bern und München, 1967.

Elemento comune a questi come agli altri miei lavori è lo sforzo di giungere ad una topologia storica, nella quale lo scopo principale non è di spiegare la particolarità del fenomeno in sé, ma piuttosto le condizioni della sua nascita e la direzione assunta dai suoi effetti. La particolarità assoluta di un'opera d'arte importante si spiega da sola. Naturalmente ne dobbiamo conoscere le forme espressive, quando queste non appartengono alla nostra lingua o al nostro tempo. Peraltro, appena queste conoscenze siano state acquisite in sufficiente misura, l'opera manifesta da sé la sua essenza.

Ora, se queste conoscenze riguardano non una sola opera ma più opere di diversi periodi, esse portano oltre la meta originaria della comprensione delle opere stesse. Ci permettono di comprendere cose che gli autori non avevano compreso appieno, e non potevano comprendere: le relazioni storiche tra forme del pensiero, forme del sentire e forme dell'espressione. Ciò ci consente di studiare sia lo sviluppo dei modi di assimilazione e di rappresentazione, sia la collocazione delle opere e degli autori all'interno di questo sviluppo. Poiché non si tratta di una o di poche linee di sviluppo bensì dell'intreccio di una moltitudine di relazioni, lo studio è suscettibile di affinamento quasi infinito, sia nel numero sia nella precisione delle interpretazioni conseguibili. Come molti altri anch'io aspiro a questo tipo di visioni della storia, e la nostra attuale situazione storica ci offre un'occasione finora mai presentatasi e forse destinata a non ripresentarsi mai. Le nostre conoscenze dei documenti degli ultimi millenni di cui ci è giunta testimonianza letteraria sono molto aumentate; la maggior parte di noi ha inoltre assimilato intimamente una mentalità storicistica che non stabilisce scale assolute di valori ma si sforza di spiegare i diversi fenomeni storici sulla base delle loro specifiche premesse, e, d'altra parte, abbiamo ancora l'esperienza concreta della varietà e pluralità delle forme di vita umana. Nonostante tutti i conflitti tra i popoli ora viventi questa varietà tende a scomparire, in quanto è prevedibile che in un tempo relativamente breve le civiltà saranno o distrutte o unificate. In questo secondo caso la comprensione intuitiva della varietà

delle situazioni storiche scomparirebbe rapidamente, poiché la storiografia dipende dalla esperienza storica di chi la esercita.

L'afflusso di tanto materiale nuovo, la maggiore attenzione che gli uomini, in seguito alle crisi, manifestano per la propria natura e i conseguenti progressi nelle scienze sociali hanno prodotto nella storia della letteratura una moltitudine di nuovi aspetti che si auto-definiscono volentieri nuovi metodi. Tra questi vi sono "metodi" nati dalla ricerca letteraria stessa (come il metodo comparativo, quello critico-stilistico o quello fondato sulla *Geistesgeschichte*) ed altri che si ispirano a diversi rami del sapere, come lo psicologico o il sociologico. Naturalmente oggi possiamo e dobbiamo confrontare più di quanto non facessimo un tempo. La nostra esperienza, più ampia, ci permette infatti di separare, mediante l'analisi dei testi, i vari stili, più esattamente di quanto fosse possibile una volta; e il nostro scopo ultimo è la storia interiore, cioè la storia dello spirito. Naturalmente, dobbiamo anche considerare, per quanto ci è possibile, i risultati ottenuti da altre scienze. Tuttavia, mi sembra discutibile che si debba fare di ognuna di queste esigenze un metodo a se stante, e senz'altro è errato seguire esclusivamente uno solo di questi metodi.

Allo stesso modo, si dovrebbe rinunciare a classificare i diversi ricercatori in base a metodi definiti e pensati in precedenza. Poiché io mi interesso spesso, nei casi che lo richiedono, all'origine dello scrittore ed alla composizione del suo pubblico, sono stato a volte etichettato come esponente della ricerca letteraria sociologica; mentre appartengo per lo meno altrettanto all'indirizzo della critica stilistica o a quello della *Geistesgeschichte*. Peraltro, la ricerca letteraria possiede tradizionalmente metodi suoi propri, cioè i metodi filologici, gli unici che io consideri indispensabili. Bisogna imparare grammatica e lessicografia, ricerca delle fonti e critica dei testi, bibliografia e tecnica di raccolta; bisogna imparare a leggere coscientemente. Tutto il resto non è metodo perché non è insegnabile: in primo luogo l'ampiezza dell'orizzonte culturale, che si basa sulla passione di assimilare tutto ciò che potrebbe essere utile allo scopo prescelto; poi la ricchezza dell'esperienza personale, che in parte dipende dal destino e che nutre la capacità immaginativa (senza la qua-

le non è possibile comprendere né gli uomini né le loro opere); ed infine l'occhio per quelli che Bergson (e in seguito E. R. Curtius) ha chiamato « faits significatifs ».

La capacità di scorgere quanto è significativo non può essere insegnata, ma l'occhio può essere affinato ed educato. Molti filologi dotati, in particolare tra i più giovani, vengono colpiti da ciò che è significativo non sotto forma di fatti definiti che possano essere raccolti e registrati, ma lasciandosi piuttosto afferrare da un problema o dal linguaggio formale di un autore senza sapere ancora come ne possa nascere un lavoro utile. In tal caso essi rimangono facilmente vittime delle categorie concettuali estetiche o stilistiche, alcune delle quali, cioè quelle storiche, sono ancora indispensabili (rinascimento, barocco, romanticismo) per una definizione rapida e comprensiva dei periodi, mentre nel loro complesso sono divenute troppo sfumate ed ambigue perché sulla loro base si possa ancora arrivare a spiegazioni originali. Al contrario, l'uso di queste categorie, ed anche l'uso dei concetti descrittivi astratti ad esse connessi, conduce a pseudoproblemi ed alle relative soluzioni mediante nuove ipostasi, sí che l'inutile gioco può essere allargato all'infinito.

La prima regola consiste nell'iniziare il lavoro solo quando si sia trovato nei testi un elemento caratteristico (o più di uno) nel quale si concretizzi quanto è stato avvertito come importante. Solo dopo questa individuazione può iniziare il lavoro filologico di raccolta e comparazione che va avanti da solo fino a portarci talvolta a risultati completamente differenti da quanto ci si aspettava. L'elemento caratteristico può essere di svariata natura, a seconda dell'oggetto e del problema: lessicografico, sintattico, stilistico, relativo alla composizione, contenutistico; nella maggior parte dei casi l'elemento di contenuto si rivelerà presto legato ad uno degli altri aspetti. Negli ultimi anni (il lavoro su P.-L. Courier risale ad un periodo precedente) io sono partito prevalentemente da elementi semantico-lessicografici o dall'analisi stilistica di brevi passi; in ambedue i casi mi è stato di grande utilità l'esempio di L. Spitzer. Comunque, la parte più difficile della mia attività mi è sempre sembrata quella in cui si trattava di ricondurre il problema generale che aveva suscitato il mio interesse ad un insieme di fatti filologicamente regi-

strabili. Ed ecco un esempio tratto dal presente volume: dalla convinzione sulla possibilità di dire qualcosa di importante circa la composizione del pubblico francese nel periodo classico sono arrivato al reperimento del metodo, attraverso la raccolta e l'interpretazione delle espressioni usate dai contemporanei per designare il "pubblico". Una volta definito il metodo d'indagine tutto il resto seguì automaticamente.

Mi sembra che per un lavoro fruttuoso nel campo della storia interiore sia necessario qualcos'altro, e cioè la massima libertà da rigide posizioni ideologiche o dogmatiche. Proprio la nostra storia ce ne offre un'eccellente occasione, poiché ci obbliga continuamente a confrontare, soppesare e reimparare. Ma questa libertà non è facile da raggiungere né da mantenere. Anche quando la benevolenza del destino abbia liberato uno storico da tutti i legami ereditati e acquisiti permangono sufficienti condizionamenti personali per mettere in pericolo la libertà del giudizio. Dobbiamo peraltro sforzarci di ottenere questa libertà senza mai rinfacciare a nessuno la libertà dai dogmi come un relativismo deprecabile. Il relativismo è il presupposto di un lavoro storico ampio e serio, e non si identifica con la mancanza di carattere, come dimostra l'esempio di Montaigne; per il carattere l'autocritica e la fermezza servono assai più che non un'ideologia. Peraltro, nella ricerca storica possono insidiare il giudizio anche le forme più grandiose ed apprezzabili nelle quali gli uomini hanno cercato di esprimere una verità assoluta, e ciò non appena vi si giuri fedeltà (per non parlare dei sistemi degli acchiappatopi moderni). Si può servire la verità anche non dimenticando mai la polivalenza dei suoi comandi e dei suoi ordini; anzi, considerando questo metodo come l'unica forma di obbedienza che le si possa tributare.

Recensioni

3

GUSTAVE COHEN: LE THÉÂTRE EN FRANCE AU MOYEN ÂGE - II. LE THÉÂTRE PROFANE.*

(Bibliothèque générale illustrée, 18). Paris, Rieder 1931 - 106 pp. - 60 tav.

Questo dotto ed elegante libretto ci offre (come il volume corrispondente, apparso nel 1928, sul *Théâtre religieux*) un esempio di una cultura tradizionalmente francese, nella quale la più solida padronanza dei fatti concreti si congiunge con la tendenza ad una esposizione briosa ed acuta, le cui forme ed i cui concetti già ci suonano un po' dimenticati.

Cohen è, fra gli esperti, il più profondo conoscitore dell'argomento, grazie ad alcuni suoi fortunati ritrovamenti (primo fra tutti quello delle note di regia di una "passione" del 1501), ed è inoltre padrone dei presupposti tecnici della scena medievale, aspetto, questo, un tempo piuttosto trascurato. Egli inizia la sua esposizione con un'indagine sulle origini e sulle cause del sorgere del teatro profano, con una trattazione completa della prima apparizione di questo, come fatto autonomo, nel XIII secolo in Arras e nei dintorni. Dopo aver brevemente tratteggiato il carattere allegorico e melodrammatico del XIV secolo, l'autore introduce la vera e propria fioritura del XV secolo, in cui i generi principali giungono al loro pieno svi-

* Articolo pubblicato sulla « Deutsche Literaturzeitung » 53, 1932; ora in Erich Auerbach, *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Francke Verlag, Bern und München 1967.

luppo, e conclude poi con il declino di questi generi nel Rinascimento. I due periodi di maggiore ricchezza, quello di Arras nel XIII secolo con Adam de la Halle ed il grande periodo delle *farces*, *moralités* e *soties*, vengono entrambi trattati a fondo; la separazione ed il molteplice significato dei generi vengono studiati con particolare attenzione. Il tutto è confortato dalla relativa documentazione, reso vivo da citazioni esemplificative di grande attualità e accompagnato da una bibliografia esauriente, sia riguardo alle singole opere ed ai singoli problemi, sia, alla fine, riguardo al tema generale. Dovunque si possono ritrovare i risultati di una ricerca personale ed opinioni originali, come ad esempio, l'accento alla valutazione positiva della tradizione scolastica latina della commedia già nel XII secolo.

Un complemento eccezionale è costituito, come già nel primo volume, dalle tavole (per lo più miniature con alcune sculture provenienti da Reims e xilografie tratte da incunaboli); esse ci danno una viva immagine sia della scenografia medievale in genere, sia di alcune singole scene del periodo tra il XII e il XVI secolo.

HUGO FRIEDRICH: MONTAIGNE *

(Bern, Ed. Francke, 1949, 512 pp.).

Siamo di fronte a un'opera di grande valore; il professor Friedrich non è soltanto uno specialista di Montaigne e del XVI secolo: il suo orizzonte mentale abbraccia l'intera storia intellettuale dell'Europa. Friedrich possiede quella penetrazione e quell'amore imparziale che sono necessari per comprendere le molteplici fluttuazioni di questa storia e che risultano indispensabili per una analisi di Montaigne. Io credo che quello di Friedrich sia il primo libro su

* Articolo pubblicato in inglese su « Modern Language Notes » 66, 1951, ora in Erich Auerbach, *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Francke Verlag, Bern und München 1967.

Montaigne in grado di fornire una sintesi adeguata di questo complesso argomento: e i lettori di Montaigne sanno quanto ciò sia difficile.

Il volume si apre con due capitoli introduttivi: nel primo troviamo una descrizione generale degli *Essais*, mentre il secondo prende in esame l'ambiente intellettuale del tempo di Montaigne ("Überlieferung und Bildung"). Il terzo capitolo tratta della svalutazione della condizione umana operata da Montaigne ("Der Erniedrigte Mensch"); il quarto della sua accettazione di questa condizione degradata ("Der bejahte Mensch"); il quinto, dell'autoanalisi ("Das Ich"); il sesto della morte; il settimo della saggezza di Montaigne; l'ultimo della sua coscienza letteraria e della forma degli *Essais*. Numerose sono le note, che contengono informazioni preziose e talvolta non facilmente reperibili.

Il libro è troppo ricco di contenuto perché lo si possa esaurire in una breve recensione. Cercherò di definirlo secondo quanto mi pare sia il suo elemento di maggior rilievo. Montaigne spoglia la vita umana di tutto il prestigio e la dignità tradizionale, e costringe docilmente se stesso (e l'umanità) entro il facile e comodo limite dell'esistenza concreta.

Questo modo di accostarsi all'autore è veramente eccellente: è semplice e fedele, e tuttavia abbastanza duttile per poter aprire la via a tutti gli orientamenti del pensiero di Montaigne e per salvaguardare il critico dal pericolo di sostituire a ciascuno di essi un cliché tradizionale (difetto, questo, assai comune alla critica comparata e pericolosissimo, soprattutto trattandosi di Montaigne). L'opera di Friedrich è eccezionalmente abbondante nell'analisi delle fonti e nei paragoni con altri filoni di pensiero e con opere che si possono in qualche modo mettere in rapporto con alcuni aspetti degli *Essais*: Platone, Cicerone, gli ellenisti, Seneca, Plutarco, S. Agostino, la Scolastica, la teologia naturale, il fideismo, Pomponazzi, Erasmo, Machiavelli, Bodin, Benvenuto Cellini, Cardano, i moralisti francesi e numerose altre correnti e scrittori: l'autore parla sempre con competenza, esprimendo eccellenti giudizi. Analizza poi la forma degli *Essais* in rapporto ai generi dell'autobiografia, del dialogo e dell'epistola. Ma tutti questi accostamenti

e paragoni servono a far rilevare e mettere in evidenza l'unicità dell'impresa di Montaigne.

Tutte le altre idee di fondo (ad esempio l'accento posto sul carattere complesso della semplicità di Montaigne, sulla sua filosofia della vecchiaia, sulla sua accettazione del timore della morte, sul suo fascino, ecc.) derivano in modo assai naturale da quello che considero il modo particolare con cui Friedrich si è accostato al suo oggetto. Questo suo modo salva quasi sempre l'autore dalla tentazione di usare termini ristretti ed astratti nel descrivere le evoluzioni intellettuali di Montaigne (dico "quasi" sempre). Alcuni termini propri della *Geistesgeschichte* filosofica tedesca, con la sua terminologia duttile e ricca, per questo autore mi sembrano inadeguati. Può darsi che sia un gusto personale a rendermi sgradevole espressioni come *Sosein, der bejahte Mensch* o *Heilsstrebigkeit*. Ma altre formule astratte sono più pericolose di queste. Dopo aver affermato che l'auto-analisi socratica, spiritualizzata dal cristianesimo, era divenuta parte della psicologia profana già prima di Montaigne, Friedrich scrive che solo con lui « hat sie die Form einer ethisch indifferenten Betrachtung des eigenen Soseins angenommen ». *Ethisch indifferent* (in altri passaggi Friedrich usa *wertfrei* o *wertindifferent*) è un termine tipico dell'etica tedesca. La sua rigida astrattezza porta il critico a sopravvalutare l'indifferenza morale di Montaigne, che, nonostante il suo prospettivismo, non fu mai moralmente indifferente; virtù, generosità, lealtà non furono per lui parole vane. È estremamente difficile definire o soltanto descrivere cosa mai esse significassero per lui; né cercherò di farlo in questa sede. Ma sono certo che Friedrich capirà quello che intendo affermare. Non sarebbe stato meglio dire: « die Form einer zur Ruhe gekommenen Betrachtung des eigenen Lebens »?

All'inizio del primo capitolo l'autore dice che Montaigne non si può considerare uno dei "grandi". Se Montaigne leggesse queste parole, ne sorriderebbe e sarebbe certamente d'accordo. Egli non voleva essere "grande"; ma possiamo noi esser d'accordo con lui su questo punto? Può esserlo Friedrich? Non è forse grande il fatto di esser stato il primo, se non l'unico, ad insegnarci come vivere su questa terra senz'altra premessa se non quella della vita?

Peraltro, queste poche riserve non hanno grande importanza. Ho imparato molto da questo libro, mi è piaciuto e sono grato al suo autore, come lo saranno certamente tutti gli ammiratori di Montaigne e gli studiosi della *Geistesgeschichte*. Per merito di questo libro sono persino giunto a chiedermi se sia giusto credere, come io credo, che una personalità compiuta non sia più un buon punto di partenza per lo studio di questo genere di storia interiore. Ma il problema è da trattare in altra occasione.

3

FRITZ SCHALK: EINLEITUNG IN DIE ENZYKLOPÄDIE DER FRANZÖSISCHEN AUFKLÄRUNG *

(« Münchener Roman. Arbeiten » 6. München, Hueber 1936, 161 pp.)

L'introduzione a quest'opera anticipa immediatamente i tratti essenziali che rendono unica nel suo genere e veramente significativa l'*Enciclopedia* del 1750: il fatto cioè che essa sia stata composta da un gruppo di scrittori, *une société de gens de lettres*, e che ebbe per scopo la diffusione del sapere al servizio della comunità, e quindi il bene pubblico, ovvero l'utile della società.

Il primo capitolo, che tratta della presa di coscienza del ruolo scere della pubblicistica francese fin dal primo Rinascimento, prendendo in considerazione tutte le forze e le correnti che vi hanno preso parte, sulla base di vastissime letture e con una documentazione eccezionalmente ben scelta. Vi si tratta, in seguito, il rapporto dello scrittore con il pubblico, così come venne costruendosi nel XVIII secolo, sin da Bayle e Fontenelle: il sorgere della coscienza di classe dello scrittore, la sua rivendicazione del ruolo di maestro e di guida all'interno del paese, dell'universalità del sapere, del monopolio nella presentazione del sapere al pubblico, infine la

* Articolo pubblicato su « Literaturblatt für germanische und romanische Philologie » 59, 1938; ora in Erich Auerbach, *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Francke Verlag, Bern und München 1967.

recessione di tutti gli altri gruppi e tendenze che avrebbero potuto contestargli il diritto a tali rivendicazioni. Si parla inoltre, cosa senza precedenti, della varietà dello stile dei singoli contributi (« tutti i gradi dello spirito e dell'arte fino al pamphlet ed alla pura propaganda ») e viene proposto il problema dell'unitarietà del tutto, questione che già aveva assillato i *leaders* degli enciclopedisti rendendoli consapevoli dei limiti delle loro azioni. Schalk vede il nucleo del problema nel contrasto fra l'intento artistico e quello propagandistico, fra l'artista che mira al puro godimento ed il filantropo combattivo; e ciò proprio in un'epoca in cui cominciavano a confondersi i limiti posti fra i "generi" e si offuscava la chiarezza della lingua, l'uno e l'altra ereditati dal XVII secolo.

Il secondo capitolo, sulla saggezza e sulla scienza, tratta del concetto di sapere o di cultura che può stare alla base di una raccolta delle cognizioni universali; e di nuovo affonda le sue radici (rivelando qui nuovamente una notevole conoscenza dei fatti e della letteratura) nel profondo della storia, per giungere fino al XVIII secolo con il Dizionario di Bayle. In esso si mostra come (di fronte ad un Bayle ed anche ad un Bacone, ai quali tanto spesso gli enciclopedisti dicono di rifarsi) la teoria della scienza di questi ultimi appaia secolarizzata, appiattita e meramente utilitaristica; la critica delle *Mémoires de Trévoux* alla loro interpretazione di Bacone è veramente istruttiva; oltre all'auto-interpretazione (nel *Discours préliminaire* di d'Alembert con la relativa recensione nel « Journal des Savants » e nella voce "Encyclopédie" redatta da Diderot), viene trattato poi nuovamente il problema dell'unitarietà dell'opera. L'*Enciclopedia* doveva rappresentare la raccolta e la concatenazione di tutte le acquisizioni umane, ed insieme anche un manuale di tutto il sapere: un organismo e una massa informe al tempo stesso. D'Alembert e Diderot speravano di poter fondere l'uno e l'altra per mezzo del connettivo unificante dell'utilità sociale, rinunciando ad ogni metafisica, con un chiaro positivismo di carattere anglo-sensistico che lasciava però spazio, almeno in d'Alembert, alla speranza di connessione immanente in tutti i fenomeni, anzi persino ad un certo scetticismo che si colorava appena di deismo religioso. Ma pochi soltanto fra i collaboratori si spingevano verso una visione del mon-

do un po' più spiritualizzata, mentre i più, ed il pubblico con loro, rimanevano fermi alla fede nell'utilità pratica ed al disprezzo aprioristico di ogni metafisica.

Il terzo capitolo, in cui si parla di spirito e di lingua, mostra come l'idea di felicità (cui l'uomo tende) slittando dal piano della vita personale e interiore a quello della vita pubblica e trasformandosi in fede nelle riforme e nelle nuove istituzioni, racchiuda in sé anche un senso di insufficienza della realtà presente. La volontà di mutamento porta ad una concezione della storia che considera il presente come un *décadimento* e, con la coscienza di questo *décadimento*, mina alla base l'ottimismo illuminista già vacillante. Decadenza dei costumi e decadenza del linguaggio sembrano essere in stretto rapporto l'una con l'altra. I contemporanei criticano aspramente l'agilissimo *esprit* che manipola con destrezza, trasformandoli e disintegrandoli, i vari significati delle parole ed ogni concetto morale; ma anche i maggiori tra codesti critici, come Voltaire, non sanno liberarsene, né, forse, lo vogliono veramente.

La concezione unitaria della lingua e della cultura, ereditata dal XVII secolo, appare loro in piena dissoluzione. Nelle ultime pagine, ancora una volta si ribadisce come l'impresa dell'*Enciclopedia* abbia condotto ad un livellamento intellettuale e culturale e come il suo fondatore, Diderot, finisca sempre più per apparire egli stesso un solitario, un poeta.

Questo breve cenno può dare solamente un'impressione molto superficiale di questo volume riccamente ed ottimamente documentato; anzi, talvolta, gli usa persino violenza. Ma era inevitabile in questa sede, dato che al libro, tanto ricco di idee e di materiale, manca forse un'impostazione decisa mentre alcuni passi e collegamenti si afferrano a fatica, né sempre si vede con precisione dove miri l'autore.

Vero è che ciò vale solo di quando in quando e per alcuni singoli aspetti. L'intenzione di fondo la si riconosce chiaramente: Schalk vuole mostrare che l'*Enciclopedia*, capolavoro del XVIII secolo, nasconde in sé, al tempo stesso, i motivi della sua decadenza, del declino estetico e morale dell'*Ancien Régime*, della perdita della sua unità culturale. Egli vuole inoltre sottolineare come i maggiori

collaboratori, fondatori e promotori fossero consapevoli di questo stato di cose. Che così facendo egli abbia sopravvalutato alquanto il valore morale e storico dell'arte diderotiana mentre invece le ragioni di un'opposizione critica all'*Enciclopedia* sono da cercare nel campo estetico, è un fatto che non è necessario prendere in considerazione in questa sede, dato che quell'angolo visuale è certamente fruttuoso e non è mai stato finora esaminato a fondo. Inoltre il volume è eccellente per la vastità di cognizioni rivelata dall'autore, per la completa sicurezza e chiarezza della sua impostazione scientifica in campo sia storico sia letterario. Occorre tuttavia segnalare un pericolo che ha portato al fallimento numerose ricerche degli ultimi tempi nel settore delle scienze dello spirito, pericolo che anche qui non è stato del tutto evitato.

È naturale che sui materiali di una lunga indagine scientifica si siano raggiunti determinati giudizi sintetici, sicché un'opera che ne risultasse priva si ridurrebbe ad un puro accumularsi di materiale incoerente. Ma è necessario che agli occhi del lettore questi giudizi sintetici risultino evidenti nell'oggetto stesso dell'indagine. Presentare l'oggetto di studio, cioè, nel nostro caso, la struttura dell'*Enciclopedia*, ed interpretarne alcune voci a mo' d'esempio dev'essere in ogni caso il punto di partenza. Da ciò dipende immediatamente e molto concretamente anche lo spazio dedicato all'indagine storica richiesto da tale ricerca. Quanta materia di riflessione si potrebbe qui ricavare anche soltanto dalla disposizione alfabetica dell'*Enciclopedia*! E quanto si otterrebbe, confrontando lo spazio che occupa nell'*Enciclopedia* ogni oggetto del sapere con lo spazio che esso occupava nelle precedenti enciclopedie sintetico-gerarchiche! Schalk procede in senso inverso. I giudizi (indubbiamente azzeccati) da lui acquisiti, e cioè che l'*Enciclopedia* è stata opera di scrittori e che è stata concepita per l'utile della società intesa come organismo terreno, vengono dati per scontati e i due primi capitoli del lavoro incominciano con un'indagine storica sull'origine di entrambe queste caratteristiche. Così, la parte storica non ha più confini: ogni volta Schalk è costretto a scrivere una specie di storia universale, e d'altra parte anche lo studio sull'*Enciclopedia* non trova facilmente una via per giungere al nocciolo della questione. Forse quest'opera sa-

rebbe stata ancora più organica e convincente se non fosse partita dall'aspetto storico-generale ma da quello concreto e specifico dei singoli dati caratteristici; che è poi la via indicata dall'oggetto di questo studio: dall'*Enciclopedia* stessa.

PAUL BINSWANGER: DIE ÄSTHETISCHE PROBLEMATIK FLAUBERTS *
(Frankfurt, Klostermann, 1934, 183 pp.).

Il saggio di Binswanger delinea l'atteggiamento critico di Flaubert nei confronti di se stesso. Un numero relativamente limitato di brani tratti dall'epistolario, scelti con un esame estremamente accurato, ne costituisce il presupposto. Questi brani vengono vagliati ed interpretati da diversi punti di vista, ma sempre nella medesima prospettiva. Da essi si può ricavare alla fine un unico pensiero; e ciò significa che il libro è estremamente unitario e ben centrato. B. intende dimostrare che Flaubert non era né un realista, come normalmente lo si considera (uno scrittore, cioè, che tende alla rappresentazione esatta del singolo fatto), né un pessimista estetico, un romantico deluso la cui ultima saggezza si esaurisce in un'amara lacerazione interiore e nel disincantamento. L'autore vuol dimostrare, e la dimostrazione è efficace, che a questo realista, implacabile spregiatore dell'uomo, non importò mai nulla dell'individuo in quanto tale, e che per lui contava solo la pura realtà del mondo nel suo complesso. La lunga battaglia di Flaubert fu combattuta proprio per questa autentica realtà del mondo, condivisa universalmente e valida per tutti, e tutte le sue idee sul mestiere dell'artista, sull'essenza dello stile, sul superamento dell'elemento puramente soggettivo furono determinate da questa lotta. Come tutta la sua epoca, Flaubert si trovava in una situazione nella quale questa realtà del mondo, universalmente condivisa e valida per tutti, non esisteva ancora; o me-

* Articolo pubblicato su « Literaturblatt für germanische und romanische Philologie », 58, 1937; ora in Erich Auerbach, *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Francke Verlag, Bern und München 1967.

glio, in un periodo in cui si stava preparando, quasi minacciosamente, una nuova realtà del mondo, mentre all'uomo coinvolto in essa mancavano peraltro gli strumenti per trovarvi un proprio ruolo dotato di senso. Mancava infatti una comune realtà *interiore* che potesse rimanere ancora valida per tutti. Flaubert stesso parla della mancanza di « bases théologiques... ». Avvertendo questa « radicale e temibile assenza di una realtà a tutti comune » Flaubert orienta la sua ricerca di una verità certa dell'arte verso l'ultima ed unica soluzione possibile offerta dalla situazione, attualizzando nella sua totalità quella autentica realtà del mondo nell'unico modo in cui essa gli appare ancora rappresentabile: negativamente, per esclusione, attraverso la « *bêtise humaine* ». La « *bêtise humaine* », nella sua sempre attuale, allucinante limitatezza, è un'ignoranza della realtà tanto tragica quanto comica, tanto colpevole quanto ineluttabile. Per Flaubert la vera e comune realtà del mondo umano diviene comprensibile soltanto sotto forma di « ciò che gli uomini ignorano nelle diverse circostanze ». La rivelazione del « preciso, individuale, sostanziale non-possesso » della realtà, che si evidenzia nelle persone vittime della « *bêtise* », rimanda alla vera realtà e la pone come esigenza. Il superamento ascetico della propria soggettività, che Flaubert esige da se stesso ed in genere dall'artista, lo sforzo disperato e incessante alla ricerca dell'espressione appropriata sono al servizio della volontà di rappresentare la « *bêtise* » in modo tale che nella rappresentazione stessa sia racchiusa la realtà nuda e cruda, « *comme le bon Dieu la voit d'en haut* ».

Attorno a questo pensiero fondamentale sul problema della realtà si raggruppano le successive argomentazioni del libro. In base ad esso vengono spiegate le idee di Flaubert sul compito dell'artista-scrittore, la sua polemica contro il romanticismo ed il falso soggettivismo, contro l'« *éternelle figure insipide du poète* », il suo rapporto con lo stile e con la lingua, la sua particolare concezione della prosa, il « *ne pas conclure* », il distacco programmatico dalla vita e molte altre cose. La peculiarità dello scetticismo di Flaubert, la sua concezione del « dato di fatto », la sua problematica dell'epoca vengono messi in luce nel rapporto con altre figure della *Geistesge-*

schichte europea. A tutto ciò ci conduce il pensiero che ho tentato di descrivere sopra.

A mio avviso (e sarebbe difficile convincersi del contrario), B. ha realmente centrato il problema. La comparsa del realismo all'inizio del XIX secolo è un fenomeno che non è stato finora chiarito a fondo e che oggi sembra essere maturo per una spiegazione profonda ed esauriente. A partire da quel periodo è venuta evidenziandosi una realtà politica ed economica del mondo in cui tutti gli uomini sono implicati e che deve esser presa sul serio, una realtà che, a dispetto di tutti i canoni classici e di tutte le tergiversazioni romantiche, ha conquistato l'uomo, impigliato nella concretezza della sua vita quotidiana, anche per ciò che riguarda la rappresentazione artistica, ed ha liquidato in pieno, come mai era avvenuto in precedenza, la separazione tra i generi e gli stili (una teoria e una prassi secolare secondo cui il tragico ed il realistico erano categorie inconciliabili). Peraltro, a questa apertura, a questa conquista, si contrappone una completa incapacità di riconoscere (per inserirvisi) questa nuova realtà del mondo come un tutto, un tutto ordinato secondo una logica interna, qualcosa di propriamente umano. Nel libro di B. per la prima volta viene messa in luce chiaramente l'importante funzione svolta da Flaubert sotto questo aspetto. E non è neppure essenziale il fatto che l'autore consideri Flaubert un po' troppo come un isolato e che ne sopravvaluti il peso. Una personalità più forte, meno schiava nell'intimo della maledizione del suo tempo e della sua classe sociale, avrebbe forse trovato una soluzione più ardita, meno negativa; e tuttavia nessuno tra gli spiriti più audaci che vissero nel XIX secolo, e ai quali noi potremmo ora pensare, ha osato rappresentare la realtà del mondo quotidiano, sicché Flaubert si trovò solo davanti a questo compito, essendo al contempo pienamente consapevole della profondità abissale del problema.

Si può dunque dire molto bene del libro di B.: esso giunge immediatamente al nocciolo del problema, ha un senso ed uno scopo, si tiene ben lontano dal girare a vuoto come accade agli scrittori puramente biografici o puramente estetici, mentre tutti i giudizi si fondono con il pensiero conduttore. Occorre però aggiungere che

quanto vien presentato è anche troppo poco e che al lettore questo libro appare abbastanza spesso teorico ed astratto. Ciò accade per lo più quando esso tenta di indicare modalità pratiche di lavoro per l'opera quotidiana del filologo, la quale dovrebbe essere il risultato del suo modo di procedere. È un libro difficile ed evidentemente elaborato con fatica; se apre alcune prospettive importanti, pure in pratica non offre, o almeno non immediatamente, un'apertura verso metodi di lavoro di cui ci si possa quotidianamente servire come conseguenza delle nuove prospettive conquistate. Ciò sarebbe stato possibile se B. avesse preso le mosse dall'esempio concreto, dall'analisi di brani dell'opera di Flaubert, se la descrizione della « *bêtise humaine* » fosse scaturita da un'analisi di tal genere. Anche le considerazioni sulla volontà linguistica di Flaubert, la prassi fondata sulla « narrazione del dato di fatto » sarebbero forse apparse al lettore più concrete di quanto ora non avvenga. Non v'è dubbio che B. abbia evitato intenzionalmente questo procedimento più pratico; ma è un vero peccato. Abbiamo bisogno, almeno tanto quanto di uno spirito nuovo (che del resto già si annuncia in molti modi), di metodi semplici, insegnabili, fecondi, attraverso i quali questo spirito nuovo possa trovare attuazione; e l'unica via percorribile in questa direzione è quella della raccolta e dell'interpretazione di singoli brani scelti con criterio. Il libro di B. concede troppo spazio al pensiero astratto, senza riportare mai nulla dell'opera di Flaubert. Persino le interpretazioni dell'epistolario, che costituiscono l'ossatura del libro, sono fin troppo spesso appesantite dal procedere del ragionamento. Vi è perciò da temere che il libro non raggiunga quei risultati che, per il suo intrinseco valore, meriterebbe di ottenere.

Indice dei nomi

- Adam de la Halle, 206
 Agostino, sant', 87, 88, 94, 95, 98, 104-105, 106, 184, 193, 207
 Alighieri, Dante, 51, 69, 151, 158, 172, 174, 188, 189, 195
 Amyot, Jacques, 65, 102, 141, 142
 André, Louis, 139
 Anna d'Austria, 29
 Aristofane, 185, 191
 Aristotele, 187, 189
 Arnauld, Antoine, 58
 Artois, conte di, 137
 Aubignac, abate di, 42
 Ausonio, 189
- Bacciochi Elisa, principessa, 124
 Bacone, Francesco, 210
 Baillet, 25
 Baudelaire, Charles, 150-172, 199
 Bayle, Pierre, 115, 209, 210
 Bellerose (Pierre Le Messier, detto), 38
 Benda, Julien, 13
 Béranger, Pierre-Jean, 129, 136, 160
 Bergson, Henri, 202
 Bergsträsser, 56
 Bernhardt, Sarah, 76
 Berry, duca di, 134
 Binswanger, Paul, 213-216
 Blin, Georges, 160
- Bodin, Jean, 207
 Boileau-Despréaux, Nicolas, 26, 27, 28, 31, 33, 34, 36, 39, 58, 189
 Boisrobert, 26
 Bossuet, Jacques-Bénigne, 58
 Bourdaloue, Louis, 58
 Bourget, Paul, 70
 Boursault, Edme, 43
 Brillant, Maurice, 117
 Brunetière, Ferdinand, 79, 170
 Bruscambille 37, 38
 Bultmann, 191
 Burdach, 193
 Bussy-Rabutin, 57
 Byron George Gordon, 158
- Cardano, Gerolamo, 207
 Carlo X di Francia, 137
 Carrel, Armand, 117
 Catone, Uticense, 20
 Cellini, Benvenuto, 207
 Cézanne, Paul, 155
 Champmeslé, Marie Desmares de, 43, 76
 Chapelain, Jean, 58
 Chappuzeau, Samuel, 39
 Chateaubriand, François-Auguste-René, 96, 116, 132, 143
 Chatillon, 193
 Chaulieu, 160

- Chénier, André, 116
 Cicerone, 185, 187, 188, 190, 193, 207
 Clavier, 117, 125, 127, 128
 Cohen, Gustave, 205-206
 Conrart, 58
 Corneille, Pierre, 24, 25, 27, 29, 31, 38, 40, 41, 42, 48, 49, 58, 71, 74, 78, 158
 Corneille, Thomas, 42
 Courier, Paul-Louis, 115-149, 199
 Cratino, 185
 Crépet, Eugène, 172
 Crépet, Jacques, 160, 169
 Curtius, Ernst R., 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 202
 D'Alembert, Jean-Baptiste, 210
 Daniélou, 191
 Delécluze, Etienne-Jean, 138
 Del Furia, 123, 124, 135
 Demostene, 149
 Descartes, René (Cartesio), 29, 58, 93
 Deslauriers, 37
 Des Marets, de Saint-Sorlis Jean, 72
 Despois, 36, 41
 Desternes, L., 117, 127, 140
 Diderot, Denis, 115, 210, 211
 Dinkler, Erich, 191
 Dorimon, 39
 Ducis, Jean-François, 143
 Dulaure, J.-A., 37
 Fénelon, François de Salignac de la Mothe, 57
 Fermant, 94
 Filippo II di Spagna, 7
 Flaubert, Gustave, 155, 172, 178, 213-216
 Fléchier, 59
 Fontenelle, Bernard Le Bovier de, 209
 France, Anatole, 143
 Friedrich, Hugo, 206-209
 Furetière, Antoine, 37, 39, 43, 58, 65
 Galilei, Galileo, 93
 Galland, 117, 127
 Gaschet, R., 117, 121, 122, 123, 124, 128, 130, 138, 142
 Gassendi, 124
 Gautier, Théophile, 170, 193
 Gide, André, 71, 171
 Giovanni, san, 89, 98
 Goethe, Johann Wolfgang, 28, 70, 75, 195
 Gogh, Vincent van, 155
 Goibaud du Bois, 73
 Gomberville, 58
 Grimarest, 31
 Gröber, 191
 Groethuysen, 56, 113
 Guéret, Gabriel, 43
 Gui, Patin, 59
 Hardy, Alexandre, 29, 38, 40
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 195
 Heidelberg, E., 117
 Hendrickson, George Lincoln, 187
 Hermite, Tristan l', 57
 Hobbes, Thomas, 103, 104, 106
 Hoefler, 58
 Holtzmann, 59
 Hugo, Victor, 152
 Huysmans, Joris-Karl, 176
 Isidoro di Siviglia, 189
 Isocrate, 142
 Jensen, Chr., 187

- Joyce, James, 171
- Kantorowicz, E., 193
- Keller, Gottfried, 195
- Kraus, Karl, 13
- La Bruyère, Jean de, 24, 26, 28, 29, 55, 56, 58
- La Calprenède, 57
- La Fontaine, Jean de, 24, 31, 36, 41, 58, 71, 143, 145
- Lamartine, Alphonse-Marie-Louis de, 143
- Lamennais, Félicité-Robert de, 132, 143
- La Mothe, le Vayer, 58
- Lanson, Gustave, 51
- Laporte, 85
- Larivey, Pierre de, 25
- La Rochefoucauld, François de, 57
- Leconte de Lisle, Charles-Marie-René, 153, 170
- Lelarge, André, 117, 118
- Le Maistre, 58
- Lentilhac, 25
- Littre, Maximilien-Paul-Emile, 24
- Longo, 141, 142
- Loret, Jean, 41
- Luça, san, 89, 104
- Ēucano, 190
- Luciano di Samosata, 125
- Lucio di Patrasso, 142
- Ēlucrezio, 22
- Luigi XII, di Francia, 29
- Luigi XIII, di Francia, 60
- Luigi XIV, di Francia, 26, 29, 30, 31, 34, 35, 50, 51, 54, 57, 60, 79, 145
- Lynch, William F., 191
- Lyonnet, 38, 40
- Machiavelli, Niccolò, 103, 106, 207
- Macrobio, 193
- Maintenon, marchesa di, 35
- Maistre, François Xavier de, 116
- Malebranche, Nicolas de, 58
- Malherbe, François de, 15, 25, 27, 29, 33, 46, 58
- Mallarmé, Stéphane, 169, 171
- Mann, Thomas, 158, 171
- Margherita di Navarra, 52
- Maritain, Jacques, 81
- Marmontel, Jean-François, 42
- Massillon, Jean-Baptiste, 58
- Masson-Forestier, F., 70, 71, 72
- Mazzarino, cardinale, 29
- Marrou, 193
- Maynard, 58
- McMahon, A. Ph., 189
- Meinhard, di Bamberga, 187
- Mélèse, P., 34, 38, 39, 41, 54
- Ménage, 27, 28, 34, 58
- Menandro, 185, 189, 190
- Méré, 57, 62, 94, 95
- Michaud, 34, 43, 58
- Migne, Jacques-Paul, 191
- Milton, John, 69
- Moland, 39
- Molière (Jean-Baptiste Poquelin), 25, 27, 30-36, 39, 40, 42, 46, 55, 59, 62-64, 71
- Montaigne, Michel Eyquem de, 7-23, 24, 65, 83-85, 87, 94, 95, 160, 169, 170, 188, 203, 206-209
- Mondory (Guillaume Gilbert, detto), 38
- Montefleury (Zacharie Jacob, detto), 31, 76
- Mounet-Sully, 76
- Musset, Alfred de, 160
- Napoleone I, 121, 133, 134, 137, 138
- Nettement, A., 116, 119
- Nicéron, 58
- Nicole, Pierre, 58, 72
- Omero, 119, 184, 190
- Orazio, 158, 187, 189
- Origene, 192
- Orléans Luigi Filippo, duca d', 137
- Oudinot, Nicolas-Charles, 122
- Ovidio, 160
- Panofsky, E., 192
- Papias, 189

- Parfaict, 25, 26, 34, 37, 38, 39, 40,
 41, 42, 43
 Pascal, Blaise, 22, 29, 44, 54, 55, 59,
 81-106, 111, 147, 148, 199
 Patru, 59
 Pechméja, Ange, 172
 Pellisson, 27
 Périer, Gilberte, 44
 Perrault, Charles, 59
 Petrarca, Francesco, 156, 158, 163
 Petronio, Arbitro, 53, 185
 Placido, 189
 Platone, 141, 156, 185, 191, 207
 Plutarco, 11, 20, 102, 142, 207
 Polibio, 185
 Pommier, J., 167
 Pomponazzi, Pietro, 207
 Proust, Marcel, 71, 171, 173-179

 Quinault, Philippe, 59
 Quintiliano, 187, 188, 189, 190

 Rabelais, François, 12, 15
 Racan, 24, 57
 Rachel (Elisabeth Félix, detta), 76
 Racine, Jean, 28, 31, 36, 39, 41, 43,
 54, 59, 61, 62, 68-80, 143
 Racine, Louis, 75
 Rambouillet, Madame de, 29, 52-53
 Raynaud, E., 153, 171
 Regenbogen, Otto, 183, 184, 186, 187
 Regnard, Jean-François, 41
 Régnier, Mathurin, 27
 Renouard, 123, 146
 Retz, cardinale di, 24
 Richelieu, cardinale, 29, 38, 50, 58, 59
 Rigal, Eugène, 37, 40
 Rilke, Rainer Maria, 171
 Rimbaud, Jean-Arthur, 156, 171
 Roberval, 93
 Roncalli, monsignor, 191
 Ronsard, Pierre, 158, 159
 Rosenberg, 117
 Rostagno, E., 123
 Rotrou, Jean, 59
 Rousseau, Jean-Jacques, 45, 72, 96,
 107-114, 115, 144, 166
 Royère, Jean, 163, 166, 170
 Rüstow, A., 102

 Sabatier, Madame, 161, 166
 Sacy, Silvestre de, 128
 Saint-Cyran, Jean, 57
 Sainte-Beuve, Charles-Augustin de, 15,
 85, 116, 117, 122, 129, 138, 145
 Saint-Evremond, 34, 51, 57
 Saint-Simon, Louis de Rouvroy, duca
 di, 54, 61, 166, 176
 Sartre, Jean-Paul, 167
 Scarron, Paul, 26, 59
 Schalk, Fritz, 26, 209-213
 Schaunard, 167
 Schiller, Johann Christoph Friedrich,
 70
 Schlegel, August Wilhelm, 68
 Schmid, Wilhelm, 189
 Schmidt, Albert-Marie, 43
 Schwartz, William Leonard, 44
 Scudéry, Madeleine de, 25, 57
 Seneca, 20, 53, 189, 207
 Senofonte, 120, 145, 186
 Sévigné, Madame de, 24, 57
 Shakespeare, William, 73, 143, 158
 Socrate, 11, 19, 20, 191
 Solone, 102
 Sorel, Charles, 40, 59
 Spanheim, 54
 Spitzer, Leo, 202
 Staël, Madame de, 116
 Stendhal (Marie-Henry Beyle), 116,
 135, 178
 Stifter, Adalbert, 195
 Strecker, 193
 Svetonio, 75

 Tacito, 14, 185
 Taine, Hippolyte, 28, 29, 45, 55, 172
 Tallemant, des Réaux Gédéon, 52, 53
 Talma, François-Joseph, 143
 Tasso, Torquato, 14
 Teocrito, 185
 Teofrasto, 187, 189
 Terenzio, 189
 Théophile, 25

Toynbee, Paget, 188, 189	Visé, 42
Truc, Gonzague, 70-72, 73, 75, 76	Voiture, Vincent, 59
Tucidide, 185	Voltaire, François-Marie Arouet, 13, 96, 109, 115, 146-147, 160, 211
Uguccione da Pisa, 188, 189	Voßler, Karl, 68-69, 70, 71, 74, 76, 78, 196
Vauban, 57	Warens, Madame de, 111
Vaugelas, Claude Favre de, 26, 33, 46, 59	Weiss, J. J., 172
Vergniol, 172	Wilde, Oscar, 176
Vico, Giambattista, 189, 195	Wolters, 56
Vigny, Alfred de, 152	Woolf, Virginia, 187
Viollet, Paul, 59	
Virgilio, 174, 190, 193	Zelter, 28
	Zola, Emile, 132, 155

Nella stessa collana

Seymour M. Lipset, *Studenti e politica*

pgg. 487 - L. 3300

Gli studenti e la nuova sinistra in America

Antologia a cura di Enrico Forni, Mitchel Cohen e Dennis Hale;
introduzione di Noam Chomsky

pgg. 467 - L. 3000

Wassily Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*

(2ª ed.) pgg. 104 - L. 1500

Anthony Storr, *L'aggressività nell'uomo*

pgg. 153 - L. 1500

P. B. Medawar, *L'immaginazione scientifica*

pgg. 178 - L. 1800

Ian Oswald, *Sonno e sogno*

pgg. 146 - L. 1800

Umberto Cerroni, *La libertà dei moderni*

pgg. 295 - L. 2500

J. R. Smythies, *Scienza e percezione extra-sensoriale*

pgg. 368 - L. 3000

G. H. Hardy, *Apologia di un matematico*

pgg. 102 - L. 1200

J. Ransom / E. Olson / E. Vivas / K. Burke, *Formalismo americano*

pgg. 133 - L. 1500

Sviluppo economico e rivoluzione

Antologia a cura di Fiorella Aymone, Ada Sivini Cavazzani e Giordano Sivini

pgg. 256 - L. 2500

Theodosius Dobzhansky, *Le domande supreme della biologia*

pgg. 144 - L. 1500

Giorgio Zampa, *Le quattro stagioni*

pgg. 251 - L. 2800

Kasimir Malevič, *Suprematismo*

pgg. 272 - L. 3000

Le scienze nei paesi comunisti

a cura di Dietrich Geyer

pgg. 283 - L. 2500

Giorgio Zampa, *Rilke Kafka Mann*

pgg. 514 - L. 3500

H. P. Bahrdt, *Una città più umana*

pgg. 310 - L. 2500

Joachim Schickel, *Grande Muraglia Grande Metodo*

pgg. 365 - L. 3000

Franco Cordero, *Trattato di decomposizione*

pgg. 191 - L. 2000

Finito di stampare nel mese di giugno 1970
per conto di De Donato Editore
dalla Tecnografica Milanese
Ponte Sesto di Rozzano (Mi)